

Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft

Athenäum 6. Jahrgang

Jahrbuch für Romantik

Schöningh
Paderborn [u.a.]
1996

ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik

ATHENÄUM

Jahrbuch für Romantik

6. Jahrgang 1996

Herausgegeben von

Ernst Behler (Seattle) · Manfred Frank (Tübingen)
Jochen Hörisch (Mannheim) * Günter Oesterle (Gießen)

Ferdinand Schöningh

Paderborn · München · Wien · Zürich

PA 5871

Beirat: Alexander von Bormann (Literaturwissenschaft), Okko Behrends (Rechts- und Staatswissenschaft), Rolf Breuer (Anglistik), Wolfgang Frühwald (Literaturwissenschaft), Gerhard R. Kaiser (Komparatistik), Reinhardt Koselleck (Geschichte), Odo Marquard (Philosophie), Kurt Mueller-Vollmer (Sprachwissenschaft), Christian M. Schmidt (Musikwissenschaft), Hartmut Steinecke (Literaturwissenschaft)

Redaktion: Dr. Hans Jacobs

Titelbild: Tischbein, Der Blumensamen, um 1817 (?)



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Athenäum: Jahrbuch für Romantik. – Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh.

Erscheint jährlich. – Aufnahme nach Jg. 1. 1991
ISSN 0940-516X

Jg. 1. 1991 –

Einbandgestaltung: Anna Braungart, Regensburg

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier ☉ ISO 9706

© 1996 Ferdinand Schöningh, Paderborn
(Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung der Verleges nicht zulässig.

Printed in Germany. Herstellung: Ferdinand Schöningh, Paderborn

ISSN 0940-516X
ISBN 3-506-70956-9

2K=2.4.97

Inhaltsverzeichnis

Editorial Günter Oesterle	7
-------------------------------------	---

Abhandlungen

Manfred Frank: Friedrich Karl Forberg – Porträt eines vergessenen Kommilitonen des Novalis	9
Guido Naschert: Friedrich Schlegel über Wechselerweis und Ironie (Teil 1)	47
Silvio Vietta: Wackenroder und Moritz	91
Richard Littlejohns: Humanistische Ästhetik? Kultureller Relativismus in Wackenroders <i>Herzensergießungen</i>	109
Roger Paulin: Stolberg und Wackenroder: Toleranz und Exklusivität	125
Werner Keil: Wilhelm Heinrich Wackenroder und die Sonatenform	137
Reinhart Meyer-Kalkus: Richard Wagners Theorie der Wort-Tonsprache in <i>Oper und Drama</i> und <i>Der Ring des Nibelungen</i>	153

Romantik und Moderne

Stefan Matuschek: Über Novalis' <i>Monolog</i> und kritische Erbauung.	197
Dirk Kemper: Erzählungen aus Vormoderne und Moderne. Wackenroder, Luhmann und das Epochenbewußtsein um 1800	207

Forschungsbericht

Helga Dormann über Karoline von Günderrode	227
--	-----

Buchbesprechungen

Claudia Benthien: Gesa Dane: „Die heilsame Toilette“. Kosmetik und Bildung in Goethes <i>Der Mann von funfzig Jahren</i>	249
Jörn Steigerwald: Helmut Krausser: „Thanatos“ oder Die romantische Adoleszenzkrise im Zeitalter ihrer post- modernen Reproduktionen	253
Uwe Steiner: Selbstreferenz und Geschichte, Romantik und Moderne – Uwe C. Steiner über neue Bücher von Niklas Luhmann, Gerhard Plumpe und Mark Grunert	257
Rolf Breuer: Rolf Breuer über Hans Zender: <i>Schuberts Winterreise – Eine komponierte Interpretation</i>	263
Jochen Hörisch: Et liberi et libri – Eine romantische Bücherrevue	267

Ideen-zirkulation

Stéphane Michaud: Inhaltsverzeichnis von „Romantisme“ No. 87-90	274
Anschriften der Mitarbeiter	278
In eigener Sache	279

Editorial (Günter Oesterle)

Vor knapp sechs Jahren stand im Editorial des ersten Jahrgangs des ‚Athenäum‘ zu lesen: „Der romantische Versuch, einen ‚neuen Leser‘ zu konstruieren, ist keine erfahrungsferne Vision, er wird im romantischen Freundeszirkel, im Symphilosophieren erprobt ...“ Auch dieses Jahrbuch dokumentiert erneut Symphilosophie der schönsten Art. Auf zwei herausragende Begebenheiten sei hingewiesen. Mit der Aufnahme von Manfred Frank in den Herausgeberkreis hat der von Anfang an gehegte Wunsch, nicht die Inhalte, sondern die Form und den Habitus romantischen Symphilosophierens im Jahrbuch fortzusetzen, an philosophischer Kontur gewonnen. Das Bizentenarium des Erscheinens der *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (sie sind im Spätherbst 1796 veröffentlicht worden – vordatiert auf das Jahr 1797) hat eine britisch-deutsche Zirkelbildung veranlaßt. Am 9. März fand im schottischen Ross Priory am Loch Lomond eine kleine Tagung statt, der wir fünf bedeutende Beiträge zu Wackenroder verdanken. Veranstaltet wurde die Konferenz auf schottischer Seite durch die Universitäten Glasgow und Strathclyde, gefördert durch Prof. Dr. Anthony Harper, auf deutscher durch die Universität Hildesheim sowie die Deutsche Forschungsgemeinschaft.

Manfred Frank

Friedrich Karl Forberg – Porträt eines vergessenen Kommilitonen des Novalis

(Auszug aus einer Vorlesung über *Philosophische Grundlagen der Frühromantik*)

Novalis hat von Michaelis 1790 bis Oktober 1791 in Jena studiert, war aber zwischen den Jahren (Tieck meint in seinem Lebensbericht: bis 1792 [NS IV, 552]¹) noch einmal in Jena, um den verehrten Schiller in seiner

¹ Ich zitiere im laufenden Text nach folgenden Siglen:

AA: *Kants gesammelte Schriften* (Akademie-Ausgabe). Herausgegeben von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin (Reimer), (später): von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin und Leipzig (später: Berlin, de Gruyter), bisher 29 Bände, Berlin 1900 bzw. 1911 ff.;

Aus Baggesens Briefwechsel: Aus Jens Baggesens Briefwechsel mit Karl Leonhard Reinhold und Friedrich Heinrich Jacobi. In zwei Theilen [hg. von seinen Söhnen Karl und August Baggesen], Leipzig 1831;

Beyträge: Karl Leonhard Reinhold, Beyträge zur Berichtigung bisheriger Mißverständnisse der Philosophen, Erster Band, das Fundament der Elementarphilosophie betreffend, Jena 1790; Zweyter Band, die Fundamente des philosophischen Wissens, der Metaphysik, Moral, moralischen Religion und Geschmackslehre betreffend, Jena 1794;

Briefe: Friedrich Carl Forberg, Briefe über die neueste Philosophie, I. Teil in: *PhJ*, Sechsten Bandes Fünftes Heft, 1797, 44-88; II. Teil I. c., Siebenten Bandes Viertes Heft, 1797, 259-272;

Denkwürdigkeiten: Denkwürdigkeiten des Philosophen und Arztes Johann Benjamin Erhard, hg. von Karl August Varnhagen von Ense, Stuttgart 1830;

Fragmente aus meinen Papieren: Friedrich Carl Forberg, Fragmente aus meinen Papieren, Jena 1796;

Fundament: Carl Leonhard Reinhold, Ueber das Fundament des philosophischen Wissens, nebst einigen Erläuterungen [von Johann Benjamin Erhard und Friedrich Carl Forberg] über die Theorie des Vorstellungsvermögens, Jena 1791. In Reprographie und ohne die Erläuterungen neu hg. von Wolfgang H. Schrader, Hamburg 1978 (Philosophische Bibliothek Bd. 299);

GA: Johann Gottlieb Fichte, *Gesamtausgabe* der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, hg. von Reinhard Lauth und Hans Jacob, Stuttgart-Bad Cannstadt 1962 ff.;

Krankheit pflegen zu helfen. Novalis hat Vorlesungen belegt bei seinem früheren Hauslehrer Carl Christian Erhard Schmid, hatte aber insbesondere vertrauten Umgang mit Carl Leonhard Reinhold, dem er vielleicht mehr als einmal geschrieben hat, obwohl sich nur sein enthusiastischer Brief vom 5. Oktober 1791 erhalten hat (l. c., 91-98). Im Reinholdkreis schloß er Freundschaft u. a. mit dem Klagenfurter Baron Franz Paul von Herbert, Friedrich Immanuel Niethammer,² insbesondere mit dem herausragenden

Lebenslauf eines Verschollenen: Friedrich Carl Forberg, *Lebenslauf eines Verschollenen*, Hildburghausen u. Meiningen 1840;

Kd: Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe* seiner Werke, hg. von Ernst Behler, Paderborn-München-Wien-Zürich, 1958 ff.;

Niethammer. Korrespondenz: Friedrich Immanuel Niethammer, *Korrespondenz mit dem Herbert- und Erhard-Kreis*, hg. von Wilhelm Baum, Wien 1995;

NS: Novalis, *Schriften*. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1960 ff. ;

PhJ: *Philosophisches Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten*. Herausgegeben von Friedrich Immanuel Niethammer, Professor der Philosophie in Jena, Neu Strelitz: Michaelis, 1795 ff., ab 1797 unter Beteiligung Johann Gottlieb Fichtes als Mitherausgeber bei Gabler in Jena und Leipzig (zit: römische Zahl Band-, arabische Zahl Heft-Nummer);

SW: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Sämmtliche Werke*, hg. von K. F. A. Schelling, I. Abteilung Bde 1-10; II. Abteilung Bde 1-4, Stuttgart 1856-61 (die römische Zahl verweist auf die Abtl., die arabischen auf Band- und Seitenzahl, also z. B.: I/7, 356);

WJK: Wilhelm Baum (Hg.), *Weimar-Jena-Klagenfurt. Der Herbert-Kreis und das Geistesleben Kärntens im Zeitalter der Französischen Revolution*, Klagenfurt 1989;

WW: Johann Gottlieb Fichte, *Werke*, hg. von Immanuel Hermann Fichte, Berlin 1971 (Nachdruck der *Nachgelassenen Werke*, Bonn 1834/35 und der *Sämtlichen Werke*, Berlin 1845/46).

- ² Wilhelm Baum hat aufgrund unbekannter Briefe aus dem Varnhagen-Nachlaß der Jagiellonischen Bibliothek in Krakau nachgewiesen, daß auch Novalis zu diesem Kreis gehörte und mit Herbert bis zu seinem Tod in enger Verbindung stand: *Novalis und der Klagenfurter Herbertkreis*, in: *ZfdPh*, 109. Band 1990, Heft 4, 520-529, bes. 527 f. So hat Novalis im Sommer 1798 mit Herbert einen längeren Kuraufenthalt in Teplitz verbracht und noch wenige Wochen vor seinem Tod die Reise zum Freunde ins südliche Klagenfurt geplant, woran ihn freilich die Ärzte hinderten. – Herberts Leben und Einfluß auf die intellektuelle Kultur in Österreich und Jena sind dokumentiert in *WJK*. Vgl. Wilhelm Baum, *Franz Paul von Herbert und die deutsche Geistesgeschichte. Neue Quellenfunde zur Geschichte des Herbertkreises*, in: *Carinthia* I, 180 (1990), 435-486. Wilhelm Baum ist auch der Herausgeber von Friedrich Immanuel Niethammers *Briefwechsel mit dem Herbert- und Erhard-Kreis*, Wien 1995. Wichtige Dokumente bzw. Briefsammlungen dieses Kreises (bisher nur teilweise in Baums *Korrespondenz* integriert) sind Erhards *Denkwürdigkeiten* sowie *Aus Baggesens Briefwechsel* sowie der *Lebenslauf* und weitere Publikationen Forbergs. Wilhelm Baum bereitet gegenwärtig Reinholds *Korrespondenz* mit Forberg, von Herbert, Erhard und Baggesen für den Druck vor; die meisten Originalbriefe sind schon transkribiert und liegen mir vor.

Kopf dieses Kreises: dem Jakobiner Johann Benjamin Erhard, dessen von der Polizei verfolgte Korrespondenz er eine Zeitlang über seinen Namen weiterleiten half und dem er – über seinen einflußreichen Onkel, den späteren Staatsminister von Hardenberg – eine einträgliche Stelle in Ansbach verschaffte. Wir wissen heute, insbesondere durch die Arbeiten des Klagenfurter Herbert-Forschers Wilhelm Baum und die Forschungen des von Dieter Henrich geleiteten Jena-Projekts, daß sich in und bald nach der Zeit von Novalis' Jenaer Studien die Kritik an Reinholds Grundsatzphilosophie vorbereitete. Sie richtete sich gegen Reinholds Überzeugung, ein durch unmittelbare Evidenz einleuchtender Fundamentalsatz, der durch logische Beziehungen zu seinen Folgesätzen diesen ebenfalls Wahrheit und Kohärenz mitteile, sei als ‚Tatsache des Bewußtseins‘ auffindbar und ein so organisiertes Deduktionsprogramm sei überhaupt durchführbar. Erwartbarerweise brachte sich die Gruppe der Reinholdschüler dadurch in Gegensatz zu Fichte, in dessen Wissenschaftslehre man einen noch ehrgeizigeren und noch aussichtsloseren Versuch wiederzuerkennen glaubte, das Reinholdsche Programm einer deduktiv angelegten Fundamentalphilosophie wiederzubeleben. Die Kritik insbesondere Schmidts und Erhards hatte immerhin den Erfolg, daß der alte Kant sich ihr anschloß und die Wissenschaftslehre in seiner berühmten Erklärung (von 1799) verurteilte.³

Weniger bekannt ist, daß unter den Jenaer Grundsatz-Kritikern, mit denen Novalis in nähere Berührung kam, auch Friedrich Karl Forberg sich befand. In einer von der Forschung völlig unbeachtet gebliebenen Stelle seiner Korrespondenz berichtet Novalis seinem Freunde Friedrich Schlegel von Forbergs Besuch (Brief vom 8. 7. 1796 [NS IV, 187, Z. 16 ff. bzw. 23 ff.]):

„Freunde hab ich sonst in der Zeit [beim Kreisamtmann Just in Weißenfels] eigentlich nicht acquirirt, außer dem Kreisamtmann. Aber sonderbarer Weise hab ich, außer Dir, 4 höchst verschiedene Leute gefunden, die nach langer Zeit sich meiner bestens erinnern haben und mich wieder aufsuchten. Der Eine war Manteufel sen. [...]. Der 2te war, Forberg in Jena, der, eben nach sehr langer Unterbrechung unsrer Freundschaft, mir ein Herz voll Zärtlichkeit für mich zeigte. Der dritte war Bolschwing [usw.].“

In einem Fragment vom Frühjahr 1798 bezieht sich Novalis weiterhin auf Forbergs *Briefe* (von 1797), die er mithin gelesen hat, wie Novalis ja überhaupt – siehe die Korrespondenz mit Fr. Schlegel – das *Philosophische Journal* – wenigstens ab 1797 – regelmäßig las (NS II, 543, Nr. 91; vgl. Mähls Kommentar: 774, ad 543, 11 ff., „*vid. Forberg*“). Schon vor 1797 muß er das *PhJ* freilich gekannt haben, denn es gab ja eine Korrespondenz mit Niethammer über seine Mitarbeit in demselben (Mähls

³ *Erklärung in Beziehung auf Fichtes Wissenschaftslehre* vom 7. August 1799, zuerst erschienen im Intelligenzblatt der A. L. Z. Nr. 109 vom 28. August 1799, Sp. 876-878; auch in der *Oberdeutsche[n] Literatur-Zeitung* Stück CXV vom 27. September 1799. In: AA XII, 370 f., vgl. den ausführlichen und nützlichen Kommentar AA XIII, 542-550.

Bericht in *NS II*, 32 f.). Und vielleicht stellen die zu Unrecht so genannten *Fichte-Studien* nichts als die Vorarbeit für eine solche Arbeit dar.

Gerade um die Zeit, da Forberg ihn in Weißenfels besuchte, nämlich im Sommer 1796, hatte Novalis folgende grundsatzskeptische Notiz aufgezeichnet (vgl. Mähls Datierung: I. c., 77 ff. und 89):

Was thu ich, indem ich filosofire? ich denke über einen Grund nach. Dem Filosofiren liegt also ein Streben nach dem Denken eines Grundes zum Grunde. Grund ist aber nicht Ursache im eigentlichen Sinne – sondern innre Beschaffenheit – Zusammenhang mit dem Ganzen.⁴ Alles Filosofiren muß also bey einem absoluten Grunde endigen. Wenn dieser nun nicht gegeben wäre, wenn dieser Begriff eine Unmöglichkeit enthielte – so wäre der Trieb zu Filosofiren eine unendliche Thätigkeit – und darum ohne Ende, weil ein ewiges Bedürfniß nach einem absoluten Grunde vorhanden wäre, das doch nur relativ gestillt werden könnte – und darum nie aufhören würde. Durch das freywillige Entsagen des Absoluten entsteht die unendliche freye Thätigkeit in uns – das Einzig mögliche Absolute, was uns gegeben werden kann und was wir nur durch unsre Unvermögenheit ein Absolutes zu erreichen und zu erkennen, finden. Dies uns gegebne Absolute läßt sich nur negativ erkennen, indem wir handeln und finden, daß durch kein Handeln das erreicht wird, was wir suchen.

Dis ließe sich ein absolutes Postulat nennen. Alles Suchen nach *Einem Princip* wär also wie ein Versuch die Quadratur des Zirkels zu finden. / Perpetuum mobile. Stein der Weisen⁵ (*NS II*, 269 f., Nr. 566).

⁴ Novalis scheint eine Art Kohärenztheorie der Wahrheit zu vertreten: vgl. *NS II*, 242, Nr. 445; vgl. bes. auch Friedrich Schlegel: *KA XII*, 78.

⁵ Metaphern, deren sich im selben Kontext auch Hölderlin in seinem Brief an Schiller vom 5. 9. 1795 bedient. Novalis scheint sie in Forbergs *Fragmenten aus meinen Papieren* (Jena, bey J. G. Voigt, 1796) aufgelesen zu haben (74 f.: übrigens ein Zitat Erhards), mit denen er sich auch sonst bekannt zeigt: Vgl. die Übernahme der ‚Anekdote‘ (von 1798) über Platners Selbsteingenommenheit in *NS II*, 567, Nr. 205 aus den *Fragmenten*, 10. Novalis erzählt sie wie folgt: „Platner erzählte, Sonnenfels aus Wien sey auf einer Reise durch Leipzig bey ihm in den Vorlesungen gewesen und habe bey dem Weggehn aus dem Auditorio zu seinem Begleiter gesagt: das ist wahr, Platner spricht vortrefflich. Es kam mir vor, als hört ich mich selbst reden. Und fügte hinzu: denken Sie, was dieser eitle Mensch für eine Praesumption von sich selbst hat.“ In Forbergs Version: „Wie hat Ihnen Herrn ***** Vorlesung gefallen? fragte Jemand den Herrn v o n ***** bey seiner Anwesenheit in ***. / Ungemein – war die Antwort – ich glaubte mich selbst zu hören! / Denken Sie Sich den eiteln Menschen! setzte Herr ***** hinzu, als er diese Antwort einem Dritten erzählte.“ Forberg läßt die Namen aus, die Novalis kennt, der sie – als Student in Leipzig (von Michaelis 1791 – 8. März 1793 – aber aus Platners eigenem Munde gehört haben könnte. Nach einem unbelegten und sicher unrichtigen Zeugnis des Herausgebers (Hans-Joachim Mähl) habe Novalis Forberg als Student in Leipzig kennengelernt (*NS V*, 846). Forberg hat aber nie in Leipzig studiert. Und daß er seinen ihm aus Jena bekannten Kommilitonen Hardenberg dort bei der Durchreise besucht habe, darüber haben wir kein Dokument.

Diese Notiz hat, wie ich im folgenden zeigen werde, eine so genaue Parallele in einem Passus aus Forbergs *Briefen* (I, 66 f.), daß niemand hier wird das Werk eines Zufalls sehen wollen. Überhaupt gibt es zahlreiche Belege für die Reinholdianische Herkunft von Grundtermini, die Novalis verwendet. So seine Rede von der „Szene der Vorstellung“ (Novalis meint: das eigentlich Subjektive der Vorstellung, vgl. *Fichte-Studien* Nr. 477) oder vom Subjekt als „Ursache“ gedacht (im vorhin gegebenen Zitat). Im III. und Schluß-Teil seiner neuen Theorie des Vorstellungsvermögens (1789) hatte Reinhold das ‚absolute Subjekt‘ als die aus der Ursache-Kategorie gebildete Vernunftidee absoluter Selbsttätigkeit gedeutet. Novalis sagt, dieser Begriff sei „nur ein regulativer Begriff, eine Vernunftidee – es wäre also thöricht ihr reale Wirksamkeit beyzulegen. Wir suchen also ein Unding“ (NS II, 255, Nr. 476). Und ein Fragment später sagt er: „Wir denken uns die Vorstellung zu sehr als Vorstellendes, als Thätiges i. e. Bewegtes, caussales – da dies doch nur *Idee* ist“ (I. c., Nr. 477). Noch ein ganz schlagender Beleg: „Alles Suchen nach dem Ersten ist Unsinn – es ist *regulative Idee*“ (I. c., 254, Nr. 472). Auch anderswo neigt Novalis dazu, dem Gedanken der „sogenannten Subjectivität“ als eines ‚freien Faktums‘, nicht mehr – wie Fichte – eine anschauliche Evidenz zugrunde zu legen, sondern ihn auf „die Annahme eines hypothetischen, freyen Satzes“ zu stützen (I. c., 177, Nr. 234, Z. 15 ff.). „[...] ein reines Associationsgesetz scheint mir der oberste Grundsatz seyn zu müssen – ein hypothetischer Satz“ (I. c., Z. 12 ff.).⁶

Wir fassen hier das Bruchstück eines Gesprächszusammenhangs, wie er unter Reinholds ehemaligen Schülern spätestens 1791 in Gang gekommen war. Novalis' sog. *Fichte-Studien* und Forbergs *Briefe* sind nur späte Zeugnisse desselben, unterscheiden sich aber von den Anfängen dadurch, daß sie die Früchte jahrelanger Reflexion zu formulieren sich zutrauen.

Dies vorausgeschickt, schwenke ich nun ohne weiteres in eine unveröffentlichte Vorlesung ein, in welcher ich Forbergs eigenständigsten Beitrag zu dieser Diskussion, seinen Kontakt mit Novalis und seine wenig bekannte Lebensgeschichte erzählen werde.

I. Ich möchte im folgenden einen Blick werfen auf Forbergs *Briefe über die neueste Philosophie*, die 1797 in zwei Lieferungen des *Philosophischen Journals* erschienen: im fünften⁷ Heft des sechsten (44-88) und im vierten Heft des siebenten Bandes (259-272; ich werde sie jeweils als *Briefe I* und *Briefe II* zitieren). Forbergs

⁶ Eine erste dem postreinholdianischen Kontext Rechnung tragende Interpretation der *Fichte-Studien* in: Manfred Frank, *Philosophische Grundlagen der Frühromantik*, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, 4. Jahrgang 1994, hg. von Ernst Behler, Jochen Hörisch und Günter Oesterle, Paderborn-München-Wien-Zürich 1994, 37-130.

⁷ Auf dem Umschlagblatt steht fälschlich „Sechsten Bandes Erstes Heft“.

Briefe stehen nämlich – trotz ihrem späten Erscheinen – in der unmittelbaren Tradition der Grundsatz-Zweifel, die gegen 1792 unter Reinholds engsten Schülern aufkamen und dann besonders gegen das Projekt einer Wissenschaftslehre im Fichteschen Sinne gewendet wurden. Da Hölderlin und Novalis einen Schritt weiter wagen in die Spekulation als die Reinholdianer, ist es angebracht, Forbergs Beitrag an dieser Stelle zu charakterisieren. Er verdient es nicht nur wegen seines hohen Niveaus, sondern weil er auch ein Bindeglied darstellt zu den *Fichte-Studien* seines früheren Kommilitonen und Mit-Reinhold-Schülers Novalis, die ihn bis in den Wortlaut angeregt haben.

Zunächst, wie immer, eine biographische Orientierung: Friedrich Carl Forberg wurde am 30. August 1770 „in Meuselwitz, einem hübschen und nahrhaften Marktflecken im Fürstenthum Altenburg“ (*Lebenslauf eines Verschollenen*, 3), geboren als Sohn eines hochgebildeten, besonders in den alten Sprachen versierten Pfarrers. 1786 beginnt er das Theologiestudium in Leipzig, besucht aber auch philosophische Veranstaltungen, u. a. bei Platner. An Michaelis 1788 wechselt er nach Jena, wo er u. a. bei Griesbach und Döderlein Theologie, bei Ulrich und Meiners Philosophie hört. Beide sind dogmatische Gegner der kantischen Philosophie. Und so bedarf es einiges Widerstandes, bis Forberg sich entschließt, Vorlesungen des neuberufenen Kantianers Reinhold zu besuchen, die ihn nach kurzem Widerstreben vorbehaltlos für die Sache der kritischen Philosophie gewinnen (29 f.). Forberg lernt Novalis, Baggesen, die Vettern Creuzer, den Baron von Herbert und Erhard kennen und verkehrt (wie diese) vertraulich in Reinholds Hause, dessen Gattin, Sophie geb. Wieland, es ihm nicht weniger als dem Novalis⁸ angetan hat (30; überhaupt erweist sich Forberg – ganz anders als der Misogyn Erhard – als ein warmherziger und obendrein aufgeklärter Frauenfreund,⁹ der das Recht der Sinnlichkeit nicht minder als das der Bildung für Frauen einklagt: vgl. 21 f., 36, 38 ff., 51, 59). Trotz seiner Einwände gegen die zahlreichen Erschleichungen in Reinholds Deduktionen (so widerlegt er – unter dem Applaus von Aenesidemus-Schulze – den Satz, „daß der Stoff der Vorstellung ein Mannigfaltiges sein müsse“) ist er ein loyaler Reinholdianer und weiß seinen Lehrer im ent-

⁸ Vgl. des Novalis Huldigungsgedicht an Sophie (NS IV, 65, vgl. 750).

⁹ Dieser günstige Eindruck, den die Selbstlebensbeschreibung erregt, vermindert sich etwas, wenn man die *Anthropologische[n] Fragmente* aus den *Fragmente[n] aus meinen Papieren*, Jena 1796, liest. Vgl. etwa 9 und 32.

scheidenden Augenblick wirkungsvoll zu verteidigen, z. B. gegen die Kritik Johann Christoph Schwabs – eine Verteidigung, die Reinhold dem Druck seines *Fundaments* als Anhang beifügte (31 f., 44). Dennoch hält Forberg, seitdem er „die wahre Bedeutung des Kantischen Idealismus“ aus der Lektüre des Originals kennengelernt hat (33), bei fortwährender Freundschaft zu Reinhold, wenig mehr von dessen Philosophie (45). Der Baron von Herbert lädt ihn zu einer Reise nach Klagenfurt ein, wo er vor einem kleinen Kreise „eifrige[r] Demokraten“ und Anti-Aristokraten (37) eine Einführung in Kants Philosophie gibt. Unter den Hörern und Disputanten sind auch zwei Schwestern von Herberts Freund Ignaz von Dreer (eine davon, die philosophisch begabte Babette, hat es Forberg offenbar angetan, und er ist später mit ihr und der zweiten, Ursula, in Briefkontakt geblieben)¹⁰. Die beiden jungen Frauen mußten ihren Kant für die Kurse schwarz einbinden, damit er einem Andachtsbuche gleiche, und zuhause vorgeben, damit zur Messe zu gehen (39). Eine Einladung bei jungen Priesterseminaristen bringt ihn bei der Obrigkeit rasch in den Ruf „neologischer Weisheit“. Man berichtet von der „gefährlichen Anwesenheit eines Ketzers“ an die Wiener Regierung (die später eine Razzia gegen kantianische Jakobiner veranstalten und dabei Teile des Herbertschen Briefwechsels konfiszieren wird). Von Herbert rät dem Freund, nicht erst „eine vielleicht bedenkliche Resolution des Hofes abzuwarten“, und dieser reist schleunigst ab (40). Durch Forberg haben wir eine äußerst lebhaft anschauliche Darstellung des Herbertkreises, auch der freimütigen politischen Einstellung, die dort allgemein herrschte – und schließlich ein rührendes Gemälde von Herberts unglücklich verliebter Schwester Maria (geb. am 6. September 1769), die sich in ihrer Seelennot an den „großen Kant“ wandte, der ihr wirklich antwortete und am 21. Dezember 1792 an Erhard schrieb, dieser möge ihm doch mitteilen, „unter andern wie Fräul: Herbert durch meinen Brief erbauet worden“ (auch wenn

¹⁰ Vgl. Forbergs Brief an Niethammer vom 10. Oktober 1794: „Grüssen Sie die Fräulein Dreer, sagen Sie der B[abette], daß ich Ihr nächstens schreiben würde, und der U[rsula], daß sie sich etwas länger würde gedulden müssen – ich hätte zwar ihren letzten Brief erhalten, allein da sie in demselben meine schwartzze Galle in Anspruch nähme, u. zwar über einen Brief in Anspruch nähme, den ich in der *heitersten* Laune von der Welt geschrieben habe, so würde ich wenigstens eine *Muthwillige* Laune abwarten müssen, bevor ich es wagen könnte einen Brief zu schreiben, der das Glück hätte, ihr zu gefallen“ (in: Peter Struck, *Zwei Briefe Friedrich Carl Forbergs aus dem Jahr 1794*, in: *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung*, 39, Dez. 1994, 45-60, hier: 52).

ihm der strenge Erhard den Fall herber und nüchterner auseinanderetzte).¹¹ Schließlich hat sich die Unglückliche doch umgebracht; vermutlich hat sie sich in der Nähe der Hollenburg am 23. Mai 1803 in der Drau ertränkt, so wie ihr Bruder 1811 durch Freitod endete, „durch die fürchterlichen Schmerzen einer vieljährigen Bleikolik, die er sich durch Arbeit in seiner [Bleiweiß-]Fabrik zugezogen, in Verzweiflung gebracht“ (41 f.).

Forberg hat seinem Lehrer Reinhold über seinen Klagenfurt-Aufenthalt in bewegten Worten erzählt (Meuselwitz, den 28. September 1791) und dort auch eine hommage an den Herbertkreis (mit einem allgemeineren Raisonement über Freundschaft, kritische Philosophie, Aufklärung und Religion) niedergelegt, die ich Ihnen nicht vorenthalten will:

In den letzten 3-4 Wochen bin ich in Klagenfurt ganz mismuthig über die unvermeidliche Trennung gewesen, welche mich vom dem Kreyße der Vortrefflichen scheiden sollte. Ich bin völlig überzeugt, daß das herbertische hauß vielleicht in ganz Deutschland Wenige seines gleichen finde und daß dasselbe der lebendigste Beweis für den Wohlthätigen Einfluß sey, Welchen die Kritische Philosophie nicht blos auf den Kopf, sondern hauptsächlich auch auf das herz ihrer Verehrer äußert. Die Frömmigkeit ist aus diesem hause verbannt, Aber sie hat der Sittlichkeit Platz gemacht, Welcher Alle in Worten und handlungen mit unaussprechlicher Ehrfurcht huldigen. Die Moralität scheint selbst an Achtung zu gewinnen, Wenn man im Zirckel moralischer Menschen lebt – und auch in dieser Rücksicht habe ich dem Aufenthalte in Klagenfurt unendlich Viel zu verdanken! Der Kontrast, den die Weißheit Eines hauses mit der Dummheit Aller übrigen macht, Kann für die letztern nicht Anders, Als von ungemein Wohlthätigen Folgen seyn. Die Nacht des Aberglaubens muß in eben dem Verhältnisse schwärzer und grausender erscheinen, in welchem sie dem Sonnenlichte der Wahrheit näher ist; und die Fesseln der Kirche müssen um desto erdrückender werden, je öffter man die Freiheit und den Frohen Muth derie-

¹¹ Vgl. AA XI, 271 f. Maria hatte sich in Herberts (ebenso freiheitlich und Kant-freundlich eingestellten) Freund Ignaz von Dreer verliebt, ihm aber aus Furcht, das seine zu verlieren, ein früheres Liebesverhältnis verschwiegen, in dem sie sich freilich betrogen gefühlt hatte. Bei der Lektüre der *Grundlegung der Metaphysik der Sitten* war sie auf Kants unbedingtes Verbot der Lüge und des Selbstmordes gestoßen. Und da ihres Freundes Liebe sich in distanzierte Freundschaft verwandelt hatte, ruft sie zum „große[n] Kant“ „wie ein Gläubiger zu seinem Gott um Hilf, um Trost oder um Bescheid zum Tod“. – Weitere Briefe Marias an Kant vom Januar 1793 (400 ff.) und von Anfang Januar 1794 (484 ff.). Vgl. ferner Erhards Korrespondenz mit Kant: 399, Z. 20-3; 407 f., 411, Z. 21 ff. Der Entwurf von Kants Schreiben: l. c., 331 ff. Aus Kants Brief an Reinhold vom 7. Mai 1793 (l. c., 432 u.) geht aber hervor, daß er seinerseits mehr als einmal an „Fräulein Herbert“ (und an ihren Bruder) geschrieben hat.

nigen vor Augen sieht, die sie zerbrochen haben. Ein großer Theil der Jugend huldigt daher – im Verborgnen – der Vernunft und der Philosophie!, und zwar mit einem Eifer, der selbst die Gefahren nicht scheuet, Welche den Ausweg aus dem Reiche der Finsterniß begleiten; und der Enthusiasmus für das Studium der Kritischen Philosophie ist vielleicht noch stärker als bey uns (der Intension, aber freilich nicht der Extension nach), Weil das/ Bedürfnis einer bessern Religion ungleich dringender ist. – Die protestantische Religion scheint fehlerfrey, Wenn man sie mit der Unfehlbaren Vergleicht – und die Menschen selbst scheinen durch den Einfluß der erstern froher, edler und besser zu werden als unter der Tyrannei der letztern, wo der Glaube mit dem Wissen und die Frömmigkeit mit der Tugend unaufhörlich kämpft.¹²

Forberg schlägt – was er sein Leben lang bedauert – Herberths Einladung zu einer Italienreise ab und kehrt über Prag und Leipzig (wo er – so glauben die Kommentatoren des Novalis-Schlegel-Briefwechsels – Novalis wiedergesehen hat) nach Jena zurück. Dort gibt er – an der Seite Reinholds und Schmid, später Fichtes – ab dem 24. Oktober 1791 gut besuchte, „streng an Kant“ (45) orientierte Vorlesungen (über Moralphilosophie, theoretische Philosophie und Anthropologie).¹³ Die Habilitations-Disputation „de aesthetica transcendentali“ wird am 12. September 1792 verteidigt. Im ersten Stück von Fülleborns *Beiträge[n] zur Geschichte der Philosophie* publiziert er einen Aufsatz *Über das bisherige Schicksal der Theorie des Vorstellungs-Vermögens*, rezensiert kritisch Leonhard Creuzers *Skeptische Betrachtungen über die Freiheit des Willens (Über die Gründe und Gesetze freier Handlungen*, 1795 gedruckt). Anonym erschienen 1796 die (damals oft zitierten und für Forbergs Position besonders aufschlußreichen) *Fragmente aus meinen Papieren* (Jena, bey J. G. Voigt) sowie die Abhandlungen *Über die Perfectibilität der Menschengattung und Prüfung des Materialismus*. Letztere nahm Schmid in den 1. Bd. seines *Psychologischen Magazins* (Jena: Cröker, 1796) auf. „Anderes von mir steht in verschiedenen Journalen jener Zeit. Es ist alles und mit Recht vergessen“ (45). Ich hoffe, hier ein wenig zu zeigen, daß Forbergs tapfer verkleinernde Selbsteinschätzung unangemessen ist. Das deutsche Geistesleben kennt wenige Epochen, eigentlich

¹² Von Wilhelm Baum aus dem Nachlaß der Goethe-Schiller-Archivs erstveröffentlicht in: *WJK*, 187 f.

¹³ Forberg zog Niethammer die Studenten und die Lieblingsthemen ab, wie dieser in einem ressentimentgeladenen Brief an Herbert dem Freunde umständlich auseinandersetzt (Brief vom 2. Juni 1794), in: *Niethammer*, 90 ff.

keine andere, in denen Köpfe wie der seine ähnlich fruchtbar gewirkt haben.

Zu Fichte hatte Forberg – als einer der wenigen aus dem Reinhold-Kreis – gute, gar „freundschaftlich[e]“ Beziehungen (47).

Seitdem [Reinhold]d uns verlassen [schreibt er am 7. Dezember 1794], ist seine Philosophie (bey uns wenigstens) Todes verblichen. Von der „Philosophie ohne Beynahmen“ ist jede Spur aus den Köpfen der hier Studirenden verschwunden. An Fichte wird geglaubt, wie niemals an [Reinhold]d geglaubt worden ist. Man versteht jenen freylich noch ungleich weniger als diesen: aber man glaubt dafür auch desto hartnäckiger.¹⁴

Forberg schätzte schon früh Fichtes *Critik aller Offenbarung* (von 1792).¹⁵ Und als Reinhold ihn fragt: „sind Sie nun ein Christ?“ antwortet er:

Wenn das Christenthum, sagte ich, nichts als eine Art philosophischer Moral sein will, so habe ich nie aufgehört ein Christ zu sein, will es aber Offenbarung sein, so fühle ich noch zur / Zeit das empirisch bedingte Bedürfnis nicht, unter dessen Voraussetzung der Glaube daran der Kritik zufolge allein verzeihlich sein soll. Reinhold schwieg und es war davon nie wieder die Rede (*Lebenslauf eines Verschollenen*, 46 f.).

Forberg eilt Fichte bei seiner Ankunft entgegen. Da er „in eine Art Compagnie“ mit dem Buchhändler Gabler getreten war, der von Woche zu Woche bogenweise die *Wissenschaftslehre*, ab 1797 auch das *Philosophische Journal* verlegte, kümmerte er sich wirklich um den fließenden Abfluß der Lieferungen. Zwar sieht er, „daß die Fichtische Philosophie eine ganz andere sei, als die Kantische“, und will – wie Weißhuhn, wie Schmid, wie Hölderlin – über die Bedingungen des „empirischen Bewußtsein[s]“ nicht hinausfragen (48). So verfaßt er 1797, neben anderen Beiträgen fürs *Philosophische Journal*, auch seine *Briefe über die neueste Philosophie*, die Fichtes Grundsatzphilosophie herb, aber fair angreifen.¹⁶ Anders als den armen Schmid hat das Forberg aber keines-

¹⁴ In: *Fragmente aus meinen Papieren*, 62.

¹⁵ Vgl. auch Reinholds emphatischen Brief an Baggesen vom 22. Juni 1792, in dem er nach der Lektüre dieser Schrift, die er Kant zuschreibt, sagt, nun wisse er, „daß O f f e n b a r u n g möglich ist, und inwiefern sie möglich ist“ (*Aus Baggesen's Briefwechsel*, I, 197 ff.).

¹⁶ „Nie wolle das Publicum glauben, daß von beiden Theilen auch nur Ein Wort mit Erbitterung gesprochen werde, das etwa auf der GoldWage der Etiquette als zu schwer befunden werden dürfte! Die Sprache der Ueberzeugung ist nicht die Sprache der Complimente, und es giebt eine Art von Bescheidenheit, die ich bisher noch keinem Schriftsteller mit gutem Gewissen habe verzeihen können. Ich werde meine Irrthümer anerkennen, sobald ich sie einsehe, und ich wüßte

wegs Fichtes Freundschaft gekostet. Im Gegenteil fügte Fichte dem Aufsatz eine kritische, aber ebenso respektvolle „Nacherinnerung“ an (Siebenten Bandes Viertes Heft, 273-281).

Fichte war ein offener gerader Mann, der alles in einer Weise und mit einem/ Blick und Ton sagte, daß man ihm unmöglich zürnen konnte. Was sagen Sie zu meinen Briefen? fragte ich ihn, nachdem er sie gelesen. Es ist nur Schade, war seine Antwort, um das schöne Papier. So heben Sie nur meine Zweifel, sagte ich lächelnd, es ist sehr möglich, daß Sie Recht haben. Mit meiner Deduction der Kategorieen [sic] hingegen [ebenfalls im *Philosophischen Journal* erschienen: VII, 4, 1797] war er vollkommen zufrieden. Er fand darin den innersten Geist seines Systems getreulich dargestellt und erklärte allen Streit zwischen ihm und mir von nun an gänzlich aufgehoben. (52 f.).

Das Porträt Fichtes entspricht dem ausführlicheren, das Forberg schon am 27. Jänner 1795 gezeichnet hatte, indem er Fichte mit seinem Vorgänger verglich:

Das Aeussere unsers Philosophen — Der Grundzug seines Charakters ist die höchste Ehrlichkeit. Ein solcher Charakter weiß gewöhnlich wenig von Delicatesse und Feinheit — in seinen Schriften kommen auch wenige eigentlich schöne Stellen vor: sein Trefflichstes hat immer den Charakter der Größe und der Stärke. Der Ton, in welchem er gewöhnlich spricht, ist schneidend und beleidigend. Auch spricht er eben nicht schön, aber alle seine Worte haben Gewicht, und Schwere. Das liebeiche, anschliessende, hingebende Wesen [Reinhold]s fehlt ihm ganz. Seine Grundsätze sind streng, und wenig durch Humanität gemildert. Gleichwohl verträgt er, was [Reinhold] nicht vertrug, Widerspruch, und versteht, was [Reinhold] eben so wenig verstand, Scherz. Seine Superiorität läßt er nicht so demüthigend empfinden, als [Reinhold]: wird er aber herausgefordert, so ist er schrecklich. Sein Geist ist ein unruhiger Geist; er dürstet nach Gelegenheit, viel in der Welt zu handeln. —

Fichtens öffentlicher Vortrag fließt nicht so stetig, und lieblich, und sanft dahin, wie der [Reinhold]sche: er rauscht daher, wie ein Gewitter, das sich seines Feuers in einzelnen Schlägen entladet. Er rührt nicht, wie [Reinhold], aber er erhebt die Seele. Je/nem sah man es an, daß er gute Menschen machen wollte, dieser will große Menschen machen. [Reinhold]s

überall Niemand, gegen den ich lieber unrecht haben wollte, als Fichte, dessen genialischen Geist das Publicum nur wenig kennt, wenn es ihn nur als Verfasser der Wissenschaftslehre bewundert, und von dem ich mit voller Ueberzeugung wiederhole, was ein berühmter deutscher Schriftsteller von einem noch berühmtern Engländer sagt: „die Kritik beugt sich vor dem Mann, indem sie über sein Gewand vernünftelt; indem man ihm mit den Waffen der Schule einen Sieg abgewinnt, erliegt man unter der Herrlichkeit und Großmacht seines Geistes.“ (*Briefe* I,45; Forberg zitiert Jacobis Wort über Hume, der freilich Schotte war).

Blick war Sanftmuth, und seine Gestalt war Majestät. Fichten's Auge ist strafend, und sein Gang ist trotzig. [Reinhold's] Philosophie war eine ewige Polemik gegen Kantianer und Antikantianer. Fichte will durch die seinige den Geist des Zeitalters leiten: er kennt dessen schwache Seite, drum fasset er ihn von Seiten der Politik. Er besitzt mehr Witz, mehr Scharfsinn, mehr Tiefsinn, mehr Geist, kurz überhaupt mehr Geisteskraft, als [Reinhold]. Seine Phantasie ist nicht blühend, aber energisch und mächtig. Seine Bilder sind nicht reizend, aber sie sind kühn und groß. Er dringt in die innersten Tiefen seines Gegenstandes ein, und schaltet im Reiche der Begriffe mit einer Unbefangenheit herum, welche verräth, daß er in diesem unsichtbaren Lande nicht nur wohnt, sondern herrscht.

Wenn Sie mich fragen, wie sich wohl [Reinhold's] Verdienste um die Philosophie zu denen, die sich Fichte erwirbt, verhalten mögen? so weiß ich Ihnen darauf keine bessere Antwort zu geben, als die: [Reinhold] verhält sich zu Fichte, wie sich Johannes zu Jesus verhielt: wie der Vorläufer zu dem[,] der da kommen soll:/ wie der mahnende Prediger in der Wüsten zu dem Lehrer „mächtig in Thaten und Worten.“¹⁷

Trotz seiner starken Reserve gegen Fichtes mit Intoleranz verbundene Selbst-Überzeugtheit¹⁸ kann sich der Revolutionsfreund und Demokrat Forberg mit Fichtes politisch-moralischen Intuitionen vorbehaltlos identifizieren. Als er seine *Entwicklung des Begriffs der Religion* fürs *Philosophische Journal* (VIII, 1, 1798, 21-46)¹⁹ einreichte (das inzwischen Fichte neben Niethammer als Herausgeber besorgte), fand Fichte es nötig, waghalsige Stellen der Schrift durch Erläuterungen zu entschärfen, die er in einen eigenen Aufsatz *Über den Begriff unsers Glaubens an eine göttliche Weltregierung* zusammenfaßte (beide Texte erschienen am 24. Oktober 1798).²⁰

Die Fichtische und meine Abhandlung hätte man vielleicht passiren lassen, denn beide enthielten neben bedenklichen auch manche unbedenkliche[,] selbst fromm lautende Aeußerungen, und mußten überhaupt/ erst

¹⁷ In: *Fragmente aus meinen Papieren*, 71-3.

¹⁸ Vgl. die Reflexion über den Zusammenhang von Intoleranz und Überzeugung l. c., 31.

¹⁹ Schon vorher hatte Forberg seine religionsphilosophischen Gedanken ausgesprochen in dem Aufsatz *Über den Geist des Lutherianismus*, in: *Philosophisches Journal*, Bd. VI, Heft 3, 1797, 215-238. Vgl. auch Forbergs kleine Abhandlung: *Ist es erlaubt, zum Abendmahle zu gehen?*, in: *Neue Theologische Blätter oder Nachrichten, Anfragen und Bemerkungen theologischen Inhalts*, hg. von J. Chr. W. Augusti, Bd. 3, St. 3, Gotha: Perthes, 1800, 350-362.

²⁰ Die Schriften zum sog. Atheismusstreit sind zuletzt 1987 von Werner Röhr unter dem Titel *Appellation an das Publikum ... Dokumente zum Atheismusstreit um Fichte, Forberg, Niethammer. Jena 1798/99* bei Reclam-Leipzig neu gesammelt und herausgegeben worden.

durchgelesen werden, um das Gift zu entdecken; aber die in jugendlichem Muthwillen von mir angehängten „verfänglichen Fragen“, deren Sinn sich gleich auf den ersten Blick dem flüchtigsten Leser aufdrang, allarmirten, zumal die erste: „ist ein Gott? Antwort: es ist und bleibt ungewiß.“ Der Dresdner Hof ließ jenes Heft des philosophischen Journals confisciren und sieben deutsche Höfe folgten dem Beispiel. Fichte und ich wurden von unsern Landesfürsten wegen der in unsern Aufsätzen enthaltenen atheistischen Aeüßerungen zur Verantwortung gezogen. Ich schrieb auf diese Veranlassung die „Apologie meines angeblichen Atheismus“, die 1799 [bei Perthes in Gotha] im Druck erschien. Fichte gab eine „Appellation an das Publicum über die ihm beigemessenen atheistischen Aeüßerungen“ heraus, und ließ auch seine „gerichtliche Verantwortungsschrift gegen die Anklage des Atheismus“ drucken. Wenn man wie gewöhnlich unter Gott sich ein ausserweltliches, substanzielles, persönliches Wesen vorstellt, das durch Verstand und Willen die Welt geschaffen hat und regiert, so war unsere Lehre allerdings atheistisch, und unsere Ankläger hatten vollkommen Recht. Wir konnten uns gegen die Anklage nur dadurch rechtfertigen, daß wir den Begriff von Gott in einem ganz andern, dem großen Publicum unbegreiflichen Sinn nahmen und in diesem Sinn einen Gott gelten ließen, was wir denn auch thaten, freilich aber niemand von unserer Unschuld überzeugten, wie wir auch, sobald ein/mal von Anklage die Rede war, gar nicht erwarten durften. Es wurde mir ein Verweis zuerkannt, den ich, die Sache aus dem Standpunct der Gegner betrachtend, nicht unbillig fand und mir daher leicht gefallen ließ, um so mehr, als mein gütiger Ephorus, der ihn mir ertheilen sollte, sich seines Auftrags bloß dadurch entledigte, daß er mir das Consistorialrescript zu lesen gab, ohne ein Wort hinzuzusetzen. Fichte aber wollte sich keinen Verweis gefallen lassen, und bot auf den Fall eines Verweises schon im voraus seine Dimission an. Dies nahm man in Weimar übel, und gab ihm mit dem Verweis zugleich seine Dimission. Warum haben Sie das gethan? fragte ich ihn, als ich ihn bald darauf in Jena sprach; Sie konnten so ruhig auf Ihrem Posten bleiben, wie ich auf dem meinigen. Wenn ich Parmenio wäre, antwortete er, so hätte ichs gethan; da ich aber Alexander bin, so konnte ich nicht. Sie haben recht, sagte ich, und im Grunde freue ich mich darüber; Deutschland wird Sie nicht vergessen. – Seitdem sah ich ihn niemals wieder (*Lebenslauf eines Verschollenen*, 53-5).

In Jena neben dem erfolgreicheren Fichte „bei aller Freundschaft“ sich täglich überflüssiger fühlend, erwägt Forberg 1797 eine Reise zu Pestalozzi in die Schweiz, um sich seinem pädagogischen Institut anzuschließen. In Saalfeld macht er Station. Hier ist nicht nur eine Konrektorsstelle am Lyceum vakant, sondern des Bürgermeisters 16jährige Tochter, „die am Tische stand und bügelte, als ich meine Visite machte“ (51), besiegelte sein Schicksal. Er nahm die Stelle an, heiratete die Bürgermeisterstocher, wurde Rektor, blieb seiner neuen Stellung freilich nicht lange froh, da seine

„Heterodoxie“ und „Irrgläubigkeit“ und die Schlagzeilen, die der Atheismus-Prozeß machte, bei Eltern und Schülern Widerstand gegen ihn hervorbringen (56 f.). So nimmt er, auf Einladung des Coburgischen Ministers Kretschmann, eine Stelle als geheimer Sekretär beim herzoglichen Landesministerium in Coburg an: Ihm untersteht das gesamte Schul- und Bildungswesen, später auch die wertvolle, „aus etwa 50 000 Bänden bestehende schöne Bibliothek“ (58). Er findet dort den *Hermaphroditus* des neulateinischen Dichters Antonius Panormita²¹ und gibt ihn 1824, vermehrt um die *Apophoreta de figuris Veneris*, einen detaillierten und sachkundigen Kommentar zu den Liebesstellungen, von denen die alten Schriftsteller berichten, in Coburg heraus, und zwar unter dem Titel *Antonii Panormitae Hermaphroditus. Primus in Germania editit et apophoreta adjecit Frider. Carol. Forbergius. Coburgi sumptibus Meuseliorum. 1824 ([59])*. In der Einleitung „Von den Arten des Geschlechtsgenusses“ erklärt Forberg (und setzt damit seine umfangreichste Monographie in Beziehung zu seinen früheren philosophischen Interessen):

Ich ergriff diesen Zeitverteib zunächst aus Neigung, indem ich eines durch das/ andere ersetzte, da die Philosophie, die ich einst zu meiner Lebensbeschäftigung erwählen wollte, jetzt daniederliegt – oder steht sie vielleicht in Flor, wenn fast jeder Tag neue Systeme hervorsprießen sieht, die schnell wieder untergehen, wenn heutzutage beinahe so viele Philosophien vorhanden sind als es Philosophen gibt, wenn keine Schulen und statt der Gruppen nur noch einzelne Persönlichkeiten zu existieren scheinen? – Dann auch beschäftigte ich mich damit, um denen ein wenig zu raten und zu helfen, die sich in der allzufreien Naivetät der alten Schriftsteller und ihren gewürzten Pikanterien oft nicht zurechtfinden können, und sich über die schamhafte Kürze oder das Stillschweigen der Kommentatoren ärgern. Diese haben freilich für Knaben geschrieben, und niemand wird leugnen, daß sie recht hatten, sich nicht auf umständlichere und ausführlichere Schilderungen schlüpfriger Dinge einzulassen (187 f.).

Das lateinisch geschriebene Handbuch wurde, mit freizügigen Gravuren garniert, 1906 ins Französische übersetzt und ist kürzlich (1994) mit einem Nachwort von Pascal Pia unter dem Titel *Manuel d'érotologie classique* in Paris bei den Editions Joëlle Losfeld neu- aufgelegt und von französischen Zeitungen wie *Libération* (24.

²¹ Eigentlich Antonio degli Beccadelli (1394-1471), an den Fürstenhöfen von Mailand und Neapel Mittelpunkt eines Humanistenkreises. Der *Hermanphroditus* (1432) ist eine Sammlung von etwa 70 elegischen Gedichten meist grobianischen Inhalts.

nov. 1994) und *Le canard enchaîné* (21. déc. 1994) begeistert begrüßt worden. Aber schon früher (1908) war ein lateinischer Nachdruck von Forbergs Edition mit einer deutschen metrischen Übersetzung und der deutschen Wiedergabe der Apophoreta (Nachtisch) erschienen, „besorgt und hg. von Fr. Wolff-Untereichen. Mit einem sexualwissenschaftlichen Kommentar von Dr. Alfred Kind“, Leipzig: Weigel (Privatdruck. o. J.). Von dieser Ausgabe hat die Edition Leipzig 1986 einen Nachdruck veranstaltet unter dem Titel *Antonio Panormita Hermaphroditus mit Apophoreta von Friedrich Carl Forberg*. Kommentiert von Wolfram Körner und Steffen Dietzsch, Hanau: Müller & Kiepenheuer o. J. 1991 erschien sogar im Reclam Verlag Leipzig eine zweibändige lateinisch-deutsche Ausgabe unter dem Titel: Antonio Beccadelli, *Hermaphroditus*. Gleich erfolgreiches Weiterleben läßt sich leider von Forbergs philosophischen Arbeiten nicht berichten. Von einer unveröffentlichten philosophischen Magisterarbeit Peter Strucks abgesehen (*F. C. Forbergs philosophischer Werdegang*, Hannover 1975), hat die Philosophiegeschichte sich seinem Werk nie wieder systematisch zugewendet.²² Forberg starb nach dem „in Folge des Gothaischen Erbanfalls eingetretenen Länderwechsel“, vorübergehend zum Mitglied der Polizeibehörde im herzoglich Sachsen-Meiningischen Dienst gemacht, 1829 mit voller Besoldung in Ruhestand versetzt, in Hildburghausen bei Meiningen am 1. Januar des Revolutionsjahrs 1848, dessen Ereignisse er also nicht mehr mitbekam.

II. In den *Briefen* nun wirft Forberg, wie er sich ausdrückt, „Fichte'n den Handschuh hin, und bitte[t] ihn hiemit öffentlich, denselben aufzunehmen“ (*Briefe* I, 45). Nicht im (idealistischen) „Resultat“, sondern lediglich in der „Methode“ des Philosophierens habe er mit der Wissenschaftslehre zu rechten. Diese verfälsche nämlich Kants kritische Intention in eine neue positive Metaphysik um. Während Kant die Grundfrage aller spekulativen Philosophie, nämlich „warum ist überhaupt Etwas?“, bewußt habe offenlassen wollen, habe Fichte (und Schelling mit ihm) „jene Aufgabe lösen wollen“ (I. c., 46). Gewiß suchen sie das von ihnen so genannte Absolute nicht mehr (wie angeblich Spinoza) im „absolute[n] Ding“, sondern im „absolute[n] Ich“ (47). Aber Dogmatiker und Fichteanistische Kritizisten stimmen doch darin über-

²² Peter Struck führt in seiner Briefe-Edition die wenigen Ausnahmen an. Er verweist dort (S. 56, Anm. 37) selbst auf seine Magister-Dissertation.

ein, daß sie es für „möglich [halten], ein absolutes Princip aller Dinge zu finden“. Sie fragen sich überhaupt nicht mehr (wie Forberg das mit Kant tut), *ob* ein solches Prinzip sich sinnvoll *suchen*, sondern nur noch, *wo* es sich *finden* lasse (48). Und das findet Forberg dogmatisch, weil hier der Erfolg noch vor dem Versuch als erreicht unterstellt ist.

Indes will Forberg „diese beiden Philosophen auf ihrer speculativen Reise ein Paar Schritte begleiten“. Dabei stimmt er zumal Schelling in dessen Überzeugung zu, daß, gesetzt, es gäbe ein Absolutes, dieses nicht in der Sphäre der Dinge zu suchen sei. Denn absolut existieren, heißt ja: ohne eine ihm äußere Ursache, eben schlechterdings und ohne weiteres da sein. Das meinte Jacobis Rede vom Unbedingten: nicht durch anderes bedingt sein — eine Rede, die Schelling bekanntlich auslegt als: sich prinzipiell nicht zu einem Ding machen lassen (vgl. die §§ 2 und bes. 3 von Schellings *Ich*-Schrift, auf die Forberg hier anspielt). Ein unbedingtes Ding wäre dann ein solches, dessen

Daseyn [man] auch in Gedanken nicht aufheben können [müßte], ohne sich selbst zu widersprechen. Allein der Gedanke eines solchen Dinges ist selbst kein möglicher Gedanke; es ist der Gedanke eines Dinges, dessen Aufhebung widersprechend ist, ohne daß doch etwas da ist, dem widersprochen werden könnte (*Briefe* I, 48).

Die Widerlegung des Sinns der Rede von einem absoluten Gegenstand ist also geschenkt. Und nun, räsontiert Forberg weiter, sollte man sich denken, „was unmöglich Etwas seyn kann, das müßte nothwendig Nichts seyn“ (49) — denn ‚nichts‘ bedeutet ‚nicht etwas‘ und ist also die ‚Kontradiktion‘ von ‚etwas‘ (*Briefe* II, 262). Bei Kontradiktionen *muß* eine Position zutreffen, die andere falsch sein. Da Schelling dem Unbedingten nur die Wahl läßt, Etwas oder nicht Etwas zu sein, folgt, daß er das Unbedingte mithin ins Nichts setzt (es gibt übrigens Formulierungen, wo Schelling das wirklich tut)²³. Eine solche Konsequenz käme natürlich einer *reductio ad absurdum* gleich; denn da aus nichts nichts wird, kann das Nichts nicht Urgrund der Dinge (*omnitudo realitatis* oder *ens realissimum*) sein, wie es doch sollte, wenn es höchster Grundsatz der Metaphysik wäre. Andererseits gibt es bei Kontradiktionen *salva logica* kein Drittes, das anstelle der sich aufhebenden Gegensätze zutreffen könnte (l. c.). Und dies

²³ So im § 7 der *Allgemeinen Deduktion des dynamischen Prozesses* (von 1800). Auch Hölderlin hatte sie in seinem Brief an Hegel vom 26. 1. 1795 fichtekritisch gebraucht.

ist fast schon ein Beweis der „Unmöglichkeit eines absoluten Princip aller Dinge“ (50 o., 53 o.). Womit „der neuesten Philosophie ihr Urtheil gesprochen“ wäre (50; vgl. auch das *Résumé des Arguments* im „Zehnte[n] Brief“ [*Briefe* II, 262 ff.]).

Forberg macht sich nun selbst folgenden Einwand: Der Gegensatz des Etwas und des Nicht-Etwas könnte als konträrer (oder subkonträrer) Gegensatz verstanden werden.²⁴ Das gälte für den

²⁴ Diesen Vorschlag hatte Erhard schon am 22. April 1796 in seinem Brief an Reinhold gemacht, indem er freilich behauptet, Fichte hätte den Gegensatz als logischen (kontradiktorischen) mißverstanden: „Fichte's Philosophie ist der Mühe nicht werth, sich den Kopf über sie zu zerbrechen. Das Ganze gründet sich auf die Behauptung, die Negation logisch genommen sei dem Realen entgegengesetzt, das aber nicht wahr ist; das Nicht-Ich als Verneinung von Ich ist dem Ich nicht realiter entgegengesetzt, denn bloß Verneinung einer Sache wird deßwegen nicht Entgegensetzung, sondern läßt sich auch als das Minimum der Sache ansehen, z. B. Nicht-Bewegung, Ruhe, ist der Bewegung so wenig entgegengesetzt, daß vielmehr die Bewegung davon anfangen muß. Die Herren Philosophen bekümmern sich zu wenig um den Begriff von Negativ und Positiv, und verwechseln ihn, bald mit Assertion und Negation, wie Fichte, bald mit Realität und Negation, wie Schmid in seiner Moral, der übrigens auch die Kategorieen falsch braucht. Grohmann in seinen Beiträgen verwechselt sogar in der Deduktion der Kategorieen Einheit als Reflexionsbegriff mit Einheit als Kategorie“ (*Denkwürdigkeiten*, 418.). Erhard spielt in dem Brief an auf seine Rezension der Drittauflage von C. Chr. E. Schmid's *Versuch einer Moralphilosophie* (in: *A. L. Z.*, Freitags, den 7. Oktober 1796/IV, Nr. 315. Sp. 57-63), in die eine selbst von Schmid (in einer Erklärung im Intelligenzblatt) gerühmte Ausdifferenzierung verschiedener Bedeutungen von ‚Negation‘ eingeblenet war. Erhard unterscheidet einen juristischen Wortgebrauch, wo ‚Negation‘ als ‚Beliebiges‘ einem genau Bestimmten (und insofern ‚Positiven‘) entgegengesetzt ist, von zwei weiteren Verwendungssinnen, einem ‚logischen‘ und einem ‚mathematischen‘. Logisch ist die Negation eine bloße Privation, ein Nur-nichtsetzen von etwas, das unabhängig besteht; mathematisch ist sie die Aufhebung von etwas Bestimmtem und Realem, das damit realiter vernichtet wird (l. c., Sp. 58 f.). ‚Positiv‘ und ‚negativ‘ seien keine Kategorien (wofür Kant die Qualitäten ‚Realität‘ und ‚Negation‘ ansah), sondern Reflexionsbegriffe nach Art von ‚Identität‘ und ‚Differenz‘ (bzw. ‚Einstimmung‘ und ‚Widerstreit‘), insofern sie auf reale Gegenstände angewendet werden (Sp. 60).

Reinholds Antwort (auf Erhards Brief) vom 1. Juni 1796 nimmt Fichte in Schutz: „Auf Ihren Einwurf gegen die Wissenschaftslehre, daß das Fichtische Nicht-Ich als ein logisches Ding, dem Ich als dem Realen keineswegs realiter entgegengesetzt sei, dürfte der Verfasser antworten: Sein Nicht-Ich sei durch ein a b s o l u t e s Setzen, folglich durch dieselbe und in derselben Weise da, wie das I c h selber, daß [das?] alles, was es ist, durchs absolute Setzen ist, – die Thathandlung des absoluten Setzens sei kein D e n k e n, sondern würde von allem Denken vorausgesetzt, das absolut gesuchte Ich und Nicht-Ich machen erst alles Denken, das logische sowohl als das reelle, möglich, und wären das Unbegreifliche, was allem Begreiflichen zum Grunde liege“ (*Denkwürdigkeiten*, 420.). Reinhold hat Erhard aber falsch verstanden, denn der hatte den Gegen-

Fall, daß nicht alles Existierende darum auch ein Etwas, ein Gegenstand ist. Subjekte etwa könnten dasein, ohne darum Objekte zu sein. Alsdann könnten beide Glieder wahr oder beide falsch und mithin ein Drittes der Fall sein (was bei Kontradiktionen unmöglich ist). So haben ja Fichte (im 3. § der *Wissenschaftslehre* und Schelling später, vor allem in den *Weltalter*-Entwürfen) folgende Interpretation des inneren Gegensatzes erwogen, den sie in ihre Formel des Absoluten einzubetten gedachten: A und B (als Termini für die Relata) sind *als* A und *als* B nicht miteinander identisch; aber beide, A und B, können dasselbe X sein (eine Lösung, die später Peter T. Geach ‚relative Identität‘ genannt hat, weil hier zwei Relate nicht schlechterdings und in allen ihren Aspekten, sondern in Bezug auf ein Drittes – einen ‚count term‘ oder ein ‚sortal‘ – identifiziert werden, hinsichtlich dessen sie eins sind). Danach gäbe es keine absolute Identität, sondern Identität wäre relativ zu einem ‚Begriff‘, der das Identitätskriterium bereitstellt. Und dann können zwei verschiedene Termini (A und B) sehr wohl dasselbe X sein, obwohl nicht gilt: ‚A ist ein X und B ist ein X und A=B‘. Also kann zwar A nicht-B sein und umgekehrt B nicht-A. Aber beide können in denselben Prädikationsspielraum (eben X zu sein) fallen (oder zum selben Genus gehören).²⁵

Ein solcher medius terminus wäre nach Fichte und Schelling das sogenannte reine oder absolute Ich: ein Mittleres zwischen Etwas und Nichts²⁶ (*Briefe* I, 51). Nun ist klar, daß, wenn Ich Prinzip sein soll, es bestehen muß – und dann (meint Forberg etwas überstürzt)

satz von Ich und Nicht-Ich ja gerade als einen reellen, aber darum auch nicht kontradiktorischen gedeutet.

Fichte selbst war über diesen Punkt im 3. § der ersten *Wissenschaftslehre* indes ganz entschieden. Indem er fragt: „wie lassen A und –A, Seyn und Nicht-Seyn, Realität und Negation sich zusammendenken, ohne dass sie sich vernichten und aufheben?“ (*WW* I, 108) hat er sich klar für ihre Deutung als subkonträren Gegensatz ausgesprochen. Seine Lösung ist bekanntlich die kantische: Realität und Negation limitieren sich gegenseitig, aber nicht logisch, sondern realiter, so daß die Realität der Negation einigen Raum gleichsam abtritt, d.h. sich auf eine Sphäre einschränkt.

²⁵ Vgl. meine Deutung und Verteidigung dieses Vorschlags in *Identität und Subjektivität*, in: M. F., *Selbstbewußtsein und Selbsterkenntnis. Essays zur analytischen Philosophie der Subjektivität*, Stuttgart 1991, 79-157. Ferner: Peter Geach, *Reference and Generality*, 2. Aufl. Ithaka, N.Y. 1968 (Kap. 6, „Pronominal Reference: Indefinite Pronouns“, 144-167); *Identity Theory*, in: ders., *Logic Matters*, Oxford 1972, 238-249.

²⁶ Forberg spottet an dieser Stelle und auch sonst mehrfach über die abschätzigen Blicke, die die spekulativen Philosophen auf die Logik werfen – als könne man etwas „aller Logik zum Trotz“ denken (*Briefe* I, 51).

muß es auch ein Etwas sein. Warum sollte es aber zugleich Nichts sein? Die Fichtesche Antwort: „Alles Etwas ist etwas nur *für* ein Ich, das mithin sein Grund ist“, läuft auf einen Paralogismus hinaus. Wenn das Ich nämlich in *einer* Rücksicht tatsächlich als etwas Ungegenständliches sich verhält, muß es darum nicht in *jeder* Hinsicht (oder überhaupt) ungegenständlich sein (52). So könnte das Ich zwar der Erkenntnis-, muß darum aber noch keineswegs der Realgrund der Dinge sein, wie dies Fichte in der Wissenschaftslehre tatsächlich behauptet.²⁷ Forberg vergleicht diese Kontamination mit der Erschleichung des ontologischen Gottesbeweises: So wie man beim Gedanken des allerrealsten Wesens von seinem Existieren nicht ohne Selbstwiderspruch abstrahieren könne, so beim Abstrahieren von allen Gegenständen nicht ohne Selbstwiderspruch vom abstrahierenden Ich (53). Aber so wie Kant gezeigt hat, daß reale Prädikate die Existenz ihres Gegenstandes nicht implizieren, so läßt sich auch zeigen, daß kein Selbstwiderspruch auftritt, wenn ich z. B. an eine Periode der Vorzeit denke, da ich noch nicht existiert habe (54). Ein Selbstwiderspruch tritt nicht auf, wenn ich sage „ich habe einmal (noch) nicht existiert“, sondern erst dann, wenn ich sage „ich denke mich gerade nicht“. Und auch dieser Widerspruch ist nicht logischer Natur, sondern nur kontingent. Das mit „ich“ identifizierte Wesen könnte nicht geboren worden sein oder in einer anderen möglichen Welt gerade nicht denken. Bildet es aktuell diese Äußerung, so begibt es sich in einen performativen, aber nicht in einen logischen Selbstwiderspruch.²⁸ Es tritt auch kein Selbstwiderspruch auf, wenn ich etwas in sich

²⁷ Bekanntlich identifiziert Fichte beide: „*Ideal- und Real-Grund sind im Begriffe der Wirksamkeit* (mithin überall, denn nur im Begriffe der Wirksamkeit kommt ein Real-Grund vor) *Eins und Ebendasselbe*. Dieser Satz, der den kritischen Idealismus begründet, und durch ihn Idealismus und Realismus vereinigt, will den Menschen nicht eingehen; und dass er ihnen nicht eingehen will, liegt am Mangel der Abstraction“ (*WW* I, 175). Vgl. dazu M. Frank, *Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher*, Frankfurt/M. 1977, ²1985, 91 ff., bes. 102 im Kontext. Es war nämlich Schleiermacher, der den Real- und den Erkenntnisgrund entflochten und dem Ich nur die Urheberschaft für sein Erkennen, nicht für seinen Bestand zugesprochen hat.

²⁸ Dieser Unterschied ist in Auseinandersetzung mit H. Reichenbach sehr scharf herausgearbeitet worden von Hector-Neri Castañeda, *Indikatoren und Quasi-Indikatoren*, in: ders., *Sprache und Erfahrung. Texte zu einer neuen Ontologie*, Frankfurt/M. 1982, 160-201, hier: 166: „Eine Behauptung, die durch einen normalen Gebrauch des Satzes ‚Ich äußere nichts‘ ausgedrückt wird, ist kontingent: wenn eine Person diesen Satz äußert, so falsifiziert sie die entsprechende Behauptung, doch die Behauptung *hätte*, sogar in einem solchen Fall, wahr sein können. Dagegen sind alle Behauptungen, die ausgedrückt werden durch ‚Die

Widersprüchliches denke (wie etwa einen viereckigen Zirkel); denn der Widerspruch liegt hier im Gehalt des Gedankens, nicht auf der Subjektseite (*Briefe* II, 264 mit Anm.). Fichte, der überhaupt die formale Logik mit schädlichen Konsequenzen für sein Denken verachtet, meint Forberg, kontaminiert beide Sätze:

Aber es ist bloßer Misverstand. Man kann, sagt er, gar nichts denken, ohne sein Ich, als sich seiner selbst bewusst, mit hinzu zu denken. Nämlich das Wahre davon ist dies: zu allem, was ich denke, b i n Ich das Denkende. Das aber ist ein armer identischer Satz. Fichte nahm ihn für Eins mit dem: zu allem, was Ich denke, d e n k e Ich mich als das Denkende hinzu – ein Satz, der das Gepräge seiner Falschheit an der Stirne trägt (*Briefe* I, 54; vgl. 84).

Da dies Argument für Forbergs Fichte-Kritik tragend, aber doch nicht ganz leicht zu durchschauen ist, sollten wir noch einen Augenblick dabei verweilen. In der Tat hatte Fichte – z. B. im *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*, die im *Philosophischen Journal* erschienen war – den Satz verteidigt, jedes Bewußtsein von etwas sei seinerseits selbstbewußt. Forberg formuliert ihn um in den analytischen Satz: Wenn ich etwas denke, so bin ich im Zustand des Denkens. Die Umformung ist arglos, wie schon Aristoteles gezeigt hatte: Das Prädikat im Satz ‚ich denke‘ läßt sich ohne Bedeutungsmodifikation in ein ‚ist (oder bin) denkend‘ umformulieren, also in eine Wendung mit Copula und Partizip.²⁹ Aber diese Umformulierung *salva significatione* ist nicht identisch mit der Fichteschen, die da sagt, dies im Zustand des Denkens befindliche Wesen *denke* darüberhinaus auch immer, weil notwendig, *daß* es in diesem Zustand ist. Und dieser Satz folgt natürlich nicht aus dem ersten.

Er könnte natürlich trotzdem wahr sein. Um das zu prüfen, muß man sich noch einmal Fichtes Begründung ansehen, wie Forberg sie etwas später (*Briefe* I, 84) rekonstruiert: Wenn ich auch im Denken von allem Inhalt des Denkens abstrahieren könne, so doch nicht davon, daß in jedem Gedanken *ich das Denkende* bin. „Aber warum“, wirft Forberg zu Recht ein, „sollte ich das Denkende mit allem, was es ist und thut, nicht aufheben können, so oft es mir gefällt?“³⁰ Und kommt nicht gerade so Schelling an den Gedanken

Person, die dieses Zeichenereignis äußert, äußert nichts‘ selbst-widersprüchlich: sogar wenn sie niemand behauptet, können sie nicht wahr sein.“

²⁹ *Metaphysik*, 1017a 27–30. Vgl. die vierte von Ernst Tugendhats *Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie*, Frankfurt/M., 1976, bes. 56 im Kontext.

³⁰ Gewiß gilt dann für diese Abstraktion (vom Denkenden eines Gedankens), daß sie ihrerseits der Gedanke eines abstrahierenden Ich ist: „Aber was folgt daraus?

seiner absoluten Vernunft? Schließlich schreibt er in der *Darstellung meines Systems der Philosophie*:

Das Denken der Vernunft ist jedem anzumuthen; um sie als absolut zu denken, um also auf den Standpunkt zu gelangen, welchen ich fordere, muß vom Denkenden abstrahirt werden. Dem, welcher diese Abstraktion macht, / hört die Vernunft unmittelbar auf etwas Subjektives zu seyn [...] (*SW* I/4, 114 f.; vgl. I/4, 86₂, 87 f. und I/6, § 4, 141 ff., bes. 143).

Forberg würde diesem Gedanken zwar einen anderen Paralogismus vorwerfen (nämlich daß Abstraktion vom denkenden Subjekt das so erzeugte ‚Gedankending‘ noch nicht zu einem unabhängig Seienden macht, wie es das Absolute per definitionem sein soll). Aber mit Schelling hält er die Tatsache, daß Denkinhalte tatsächlich vom ‚Ich denke‘ gedacht werden, für etwas Kontingentes, von dem ich also ohne Selbstwiderspruch jederzeit absehen kann. Fichtes Konfusion bestünde also in der Verwechslung eines Gedankens *de re* mit einem Gedanken *de dicto*. Daß ich faktisch nichts denke, ohne es eben zu denken, impliziert „bei dem Schatten des Aristoteles“ nicht, daß ich auch dieses mein Denken selber noch denken muß: „außer es müsse denn daraus, weil ich denken kann, daß ich nicht denke, folgen, daß ich auch dies nicht denken kann, daß ich nicht denke“ (*Briefe* I, 84).

Also bleibt es dabei: Ich muß allerdings (in einiger Hinsicht) Etwas sein. Und wenn nach wie vor gilt, daß ein Etwas als Kandidat für ein Unbedingtes nicht in Frage kommt, „so kann das [so bestimmte] Ich nicht das Absolute seyn. (...) – die Unmöglichkeit eines absoluten Principes der Dinge stünde noch immer fest – die dagegen gemachte Instanz wäre als nichtig befunden und die Ehre der Logik gerettet worden“ (53 o.).

Ein Ich, das (in einer Weise oder nach einer Seinsart) gegenständlich existiert, könnte nicht absolut sein. Wenn es nun aber doch besteht, so kann es nur empirisch sein. Mit Weißhuhn, Hölderlin und Novalis kann Forberg also sagen: „Von einem absoluten Ich könnte mithin gar nicht die Rede seyn“ (54; vgl. *Briefe* II, 259). „Was Ich ist, ist nie absolut, und was absolut ist, ist nie Ich. Ein absolutes Ich zum Princip alles Seyns zu machen, wäre so viel als das Mögliche aus dem Unmöglichen erklären“ (*Briefe* I, 55).

Weiter nichts, als daß die zweite Abstraction die unzertrennliche Begleiterin der ersten ist. Und ist jene zweite etwa unmöglich? Ich meine nicht“ (*Brief* I, 84). Auch eine beliebige *De-facto*-Iteration der aufeinander bezogenen Abstraktionen erzeugt nicht den Gedanken eines seiner selbst *notwendig bewußten* absoluten Ichs.

Aber wie, so lautet Forbergs nächste Frage, konnte der Paralogismus, der das Ich den Gegenständen entgegengesetzt und ihm doch Existenz zuspricht (58₂), zustandekommen und einigen Schein von Plausibilität auf sich ziehen (56)? Indem man in der denkenden Selbstreflexion bemerkt, daß „Ich, wiefern ich denke, [...] nicht das Gedachte seyn [kann]“ (l. c.). Forberg identifiziert (wie vor ihm Weißhuhn) alle Erlebnisse mit Ereignissen im empirischen Bewußtsein: „[Was] im Bewußtseyn vorkommt, [... ist] eben darum empirisch“ (60). Im empirischen Selbstbewußtsein (Kants innerem Sinn) sind je zwei Erlebnisse (oder Zustände oder Ereignisse) immer durch einen Zeitabstand unterschieden; sie sind, wie Hume sagt, ‚distinct existences‘. Ist nun alles Bewußtsein empirisch, so kann es Gegenstand seiner selbst nie gleichzeitig, sondern nur nachträglich werden. Reflektiere ich also auf mich selbst (einen meiner Zustände), so unterscheide ich ihn von dem reflektierenden Akt. Das heißt, daß ich mich „nicht zugleich denken, und das Denken denken, oder dem Denken zusehen kann“ (56 u.).³¹ So entschwindet mir gerade in der Reflexion der Subjektpol des Aktes und verwandelt sich in ein Gegenständliches.

Nun ist empirisches Bewußtsein – rasonniert Forberg weiter – bestimmt und damit jenem Unbestimmten (Bestimmbaren) entgegengesetzt, als das der spekulative Philosoph sich das Unendliche oder Unbedingte vorstellt. Wenn ich nun aufgefordert werde, im Bewußtsein meines empirischen Ich von allem zu abstrahieren, was daran empirisch, mithin bestimmt ist, verliere ich jedes Kriterium der Rede von einem ‚Ich‘. Denn Ich ist ein bestimmter Gedanke – unterschieden zum Beispiel von ‚du‘, ‚er/sie‘ oder ‚es‘. Soll der Gedanke des Absoluten via abstractionis zustandekommen, so kann er jedenfalls nicht zu einem Ich führen. ‚Absolutes Ich‘ ist vielmehr ein *contradictio in adjecto*. Das hatte auch Erhard in seiner Rezension von Schellings *Ich*-Schrift schon geltend gemacht: „Rec. hat das Unglück, sein eignes Ich als Gegenstand eines objektiven Wissens unbegreiflich zu finden.“³²

³¹ Wie Fichte und Schelling übrigens auch oft und gern betonen (z. B. Fichte: *WW* I, 140 ff., bes. 148 f.; Schelling: *SW* I/3, 403; vgl. 406, 409): Nur weil wir den Blick selbst nicht sehen, kraft dessen uns eine Welt erschlossen ist, können wir diese für unabhängig von uns halten. Allerdings nehmen Fichte und Schelling die intellektuelle Anschauung von dieser Regel aus.

³² Wiederabgedruckt in *Werke* 3 (Historisch-kritische Ausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften I 3), hg. von Hans Michael Baumgartner, Wilhelm G. Jacobs und Hermann Krings, 180.

Der Paralogismus, auf dem das Prinzip der Wissenschaftslehre beruht, kann jetzt so rekonstruiert werden: Aus der richtigen Beobachtung, daß sich das denkende Bewußtsein bei der Selbstreflexion in einen Gegenstand verwandelt, während es sich selbst *als* ungegenständliches Subjekt *nicht hat*, wird nun gefolgert, daß das Ich also ein Un- oder Übergegenständliches ist. Der richtige Schluß wäre aber vielmehr, daß das absolute Ich, eben insofern es sich niemals einem (empirischen) Bewußtsein präsentieren kann (und ein anderes Bewußtsein ist nicht ausweisbar), „ein Undenkbares“, eben „Nichts“ ist (*Briefe* I, 55 u.). Anders gesagt: Fichte ontologisiert ein nicht vors Bewußtsein zu Bringendes, aus keinem anderen Grunde, als *weil* es kein Objekt des Bewußtseins sein kann. Aber daraus, daß ich etwas immer nur als ein B zu fassen bekomme, folgt natürlich nicht die Existenz von Nicht-B (58 f.). Das wäre, wie wenn man sagen wollte:

es giebt ein UrPrincip, jedoch nur insofern, wiefern es keines giebt – es kann von ihm nur insofern die Rede seyn, wiefern von ihm die Rede nicht ist – es ist, wiefern es nicht ist, und ist nicht, wiefern es ist.³³ Lieber Himmel, wenn dies keine Widersprüche sind, so giebt es überall keine (59).

Forberg erwähnt noch eine zweite Strategie seiner ‚Gegner‘, um die Ontologisierung eines Irrealen, wie es das absolute Ich ist, zu rechtfertigen. „Um den Hörnern des Dilemmas auszuweichen“, entweder Etwas oder Nichts zu sein (*Briefe* II, 262), sagt Fichte, dem Ich komme allerdings ein Sein zu. Dies Sein sei aber nicht von der Art des Etwas-Seins. Es sei nicht real, sondern ideal (263). Da Forberg anzunehmen scheint, Gegenständlichkeit sei die einzige Weise, in der Existierendes auftritt,³⁴ erscheint ihm Fichtes Auskunft als eine Variante des oben aufgedeckten Paralogismus: Aus

³³ Wie dies Schelling (1802) in der Tat ausdrückt, fast in einer Paraphrase von Forbergs Rekonstruktion der Genese des Paralogismus: „Jeder ist von Natur getrieben, ein Absolutes zu suchen; aber indem er es für die Reflexion fixiren will, verschwindet es ihm. Es umschwebt ihn ewig, aber er kann es nicht fassen [Anspielung natürlich an *KrV* B 404]. Es ist nur da, inwiefern ich es nicht habe, und inwiefern ich es habe, ist es nicht mehr“ (*SW* I/4, 357, Anm. 2). Vgl. I. c. 356 f.: „Suche das An-sich nicht außer dir oder dich außer ihm, so wird es auch/ unmittelbar aufhören bloß f ü r d i c h zu seyn.“ Schelling verrät uns freilich nicht, wie wir das anstellen sollen. Und die „intellektuelle Anschauung“, auf die er verweist, gilt Forberg (wie Weißhuhn, Hölderlin, Sinclair und Novalis) als mit dem Bewußtsein unvermittelbar, also ein leeres Postulat (*Briefe* I, 60).

³⁴ Getreu dem alten Kant, der definitorisch festgesetzt hatte, Wahrgenommenwerden sei der *einzige* Charakter der Wirklichkeit=Dasein=Existenz (*KrV* B 272 f.), wobei er sich, wie wir sahen, die Konsequenz zuzog, auch dem reinen Ich empirischen Charakter zuzusprechen zu müssen (Anm. B. 422 f.).

der Einsicht, daß der Widerspruch nicht real existieren könnte, folgert er nicht auf sein Nichtsein, sondern auf die Idealität seines Seins. Wie wenn ich sagen wollte, viereckige Kreise existieren nicht in der Realität – zugegeben –, also existieren sie in der Idealität (264).

Man kann zugeben, daß dies eine nicht unelegante Problematisierung der Fichte-Schellingschen Ich-Philosophie ist, wenn man Forberg einige ontologische Prämissen schenkt (vor allem eben die, daß in den Skopus des Existenzquantors prinzipiell nur Gegenstände fallen und daß Gegenstände keine Absoluta sein könnten). Er selbst zieht zwei Konsequenzen: Das Prinzip darf nicht den Namen ‚Ich‘ tragen; und: Mit einem absoluten Grundsatz könnte die Philosophie buchstäblich nichts anfangen. „Sie [Fichte und Schelling] fangen ihre Philosophie damit [sc.: mit ihrem absoluten Princip] an, und ich möchte die meinige lieber damit endigen“ (*Briefe* I, 61). Als eine Idee im kantischen Sinne, als ein Finalgrund hatten es aber schon Reinhold 1792 und Erhard (und ihnen folgend Niethammer und Feuerbach) bestimmt. Forbergs Raisonement liegt also ganz auf der Linie dieser Rekantianisierungsversuche der Philosophie, bevor der absolute Idealismus zum freien Flug abhebt und solche Ansätze eine Zeitlang verdunkelt. Forberg gibt dem Lebensgefühl, das mit der Konzeption des absoluten Grundes als regulativer Idee verbunden ist, humorvoll und doch leidenschaftlich wie folgt Ausdruck:

Zwar schwebt auch mir in meinen schönen Augenblicken die Idee der Unendlichkeit in ihrer ganzen Majestät vor Augen, auch ich versenke mich mit Fichte und Schelling gern in die Abgründe des Unnennbaren; aber ich mag das Unendliche nicht hinter mir haben, es soll nicht in der armen Rolle eines ersten Principis vorbei seyn – da verkleinert es sich unter meinen Händen, da fasse ich das Unfassbare in unerträglicher Nähe, wie ich eine dürre Hypothese fasse – sondern es soll Ideal, fernes, unendlich fernes Ideal seyn, (...) in Ewigkeit erst kommen und werden (61).

Die Ironie abgerechnet, klingt das nachgerade romantisch. Und in der Tat hatte Forberg in seinem *Fragment einer academischen Vorlesung über die Methode des philosophischen Unterrichts* zwar nicht, wie Novalis, die Sehnsucht, aber doch eine verwandte ‚Geistesstimmung‘ als Triebfeder der Philosophie identifiziert: „Der philosophische Geist ist ein Geist der Unzufriedenheit mit dem Gemeinen“ (*Fragmente aus meinen Papieren*, 102):

Was [...] jedem, der Philosophie anfängt zu studiren, vor allen Dingen zu empfehlen ist, ist dieß, daß er sich in diejenige Stimmung des Geistes zu

versetzen suche, in der man seyn muß, wenn man mit Erfolg philosophiren will. Diese Stimmung des Geistes – welche so allgemein als philosophisch anerkannt wird, daß man Menschen bloß um dieser Stimmung willen Philosophen nennt – ist eine Stimmung, in der man unruhig ist über den Zweck seines ganzen Lebens, unzufrieden mit sich, mit der Welt, mit den Menschen, mit seinem Wissen, seinem Thun, Dichten und Trachten; eine Stimmung, in der die Seele strebt, nach etwas Besserem und Höherem, wovon sie doch selbst noch keinen rechten Begriff hat [...] (I. c., 100).

In der Tat hatte Forberg, wie wir wissen, seinem früheren Studienfreund Novalis im Juli 1796 einen Besuch in Weißenfels abgestattet (NS IV, 187, Z. 16 ff. und 23 ff.). Damals hatte Novalis – nach der Datierung der Herausgeber der kritischen Ausgabe (NS II, 89) – gerade eine Überlegung notiert, die fast wörtlich in Forbergs *Briefen* wiederauftaucht und die in die völlig gleiche Richtung blickt (NS II, 269 f., Nr. 566). Was liegt näher als zu vermuten, daß Forberg sie dort aufgeschnappt oder daß beide sich jedenfalls über ihre grundsatzkritischen Konsequenzen erstaunlich einig waren?

Beide definieren die Philosophie als Streben (nicht als Haben) eines absoluten Grundes. Beide halten ihn für nicht gegeben. Beide halten Fichtes possessiven Gestus gegenüber dem Urprinzip für „NichtKantisch“ (sic) (*Briefe* I, 62) – womit sie Fichtes Selbstdeutung widersprechen. „Wenn überall kein absolutes Princip der Dinge zu finden ist“ (63 u.), ist darum das Trachten noch keinesfalls diskreditiert. Die Frage „warum ist überhaupt Etwas?“ (64) stellt sich uns – gerade so, wie es Kant von den Fragen der Metaphysik sagte³⁵ –, ganz gleich, ob unsere „Vernunft“ sie beantworten kann oder nicht. Ihre Unbeantwortbarkeit macht also nicht, daß es der Vernunft gelänge, sich ihrer zu „entschlagen“. So besteht, sagt Novalis, eine absolute Forderung, der doch nur relativ entsprochen werden kann und die gerade aus der Unerreichlichkeit ihres Ziels die Unendlichkeit ihrer Suche zieht. Auch Forberg meint, die Vernunft selbst fordere diese Suche (*Briefe* I, 64 u.). Befriedigt würde ihr Verlangen erst mit dem Finden eines ‚letzten Darum‘ zu allem Warum, eines ‚letzten UrGrunds zu allen Gründen‘ (65 u.). Die Gleichzeitigkeit von absoluter Forderung und Nicht-Realisierbarkeit ist aber gerade, was das Wesen einer regulativen *Idee à la Kant* ausmacht. Von ihr gilt, daß wir uns ihr in alle

³⁵ *KrV* A VII: „Die menschliche Vernunft hat das besondere Schicksal in einer Gattung ihrer Erkenntnisse: daß sie durch Fragen belästigt wird, die sie nicht abweisen kann; denn sie sind ihr durch die Natur der Vernunft selbst aufgegeben, die sie aber auch nicht beantworten kann; denn sie übersteigen alles Vermögen der menschlichen Vernunft.“

Ewigkeit nur annähern, nie sie erreichen können (Niethammer, Forberg, Hölderlin). Ich gebe das entscheidende Zitat aus Forbergs Aufsatz (noch einmal) ungekürzt:

Also so etwas, wie ein letztes Darum, ein letzter UrGrund ist, werde ich suchen müssen, um die Foderung meiner Vernunft zu erfüllen.

Wenn denn aber so ein letztes Darum, so ein letzter UrGrund unmöglich zu finden, ja selbst, genau besehn, unmöglich zu denken, wäre? –

So würde weiter nichts daraus folgen, als daß die Foderung meiner Vernunft auch niemals völlig zu erfüllen wäre – daß die Vernunft nur unter einer unmöglichen Bedingung aufhören könnte, nach den Gründen der Dinge zu forschen, und eben darum genöthigt wäre, ihre Forschungen ins Unendliche fortzusetzen, ohne sie in Ewigkeit zu Ende zu bringen. Das Absolute wäre dann weiter nichts als die Idee einer Unmöglichkeit, die, wenn sie jemals realisirt werden könnte, zugleich die Gränze aller Vernunft bezeichnen würde, und nun, da sie nicht realisirt werden könnte, uns Bürge dafür wäre, daß es überall keine Gränze der Vernunft gäbe.

Sonach wäre alles Suchen nach einem absoluten Princip hinfort – einzustellen? oder nicht einzustellen?³⁶

Einzustellen und nicht einzustellen – wie man will. Einzustellen – wiefern man es zu finden glaubt; denn alles, was sich finden lässt, ist sicher nicht das Absolute. Nicht einzustellen – wiefern man es als ein unerreichbares Ziel betrachtet, das man dennoch im Prospect haben muß, um zu gehen, wohin man gehen soll. Oder ist ein/ unerreichbares Ziel darum weniger ein Ziel? Ist die Aussicht gen Himmel darum weniger entzückend, weil sie immer nur – A u s s i c h t bleibt? (66 f.)

III. Im Juli 1796 hat Forberg seinen früheren Jenenser Kommilitonen Friedrich von Hardenberg in Weißenfels besucht. Etwa ein Jahr nach diesem Besuch hat er im *Philosophischen Journal* seine *Briefe über die neueste Philosophie* veröffentlicht. Sie enthalten eine Passage, die bis in Einzelheiten der Formulierung derjenigen ähnelt, die Novalis gerade um die Zeit von Forbergs Besuch in seinen *Fichte-Studien* notiert hatte (vgl. *Briefe* I, 66 f. mit *NS* II, 269 f., Nr. 566). Novalis hatte gesagt, daß Philosophie als Suche nach einem absoluten Grunde so lange unbefriedigt bleiben müsse, wie dieser Grund sich entziehe, und daß sie zu einer unendlichen Sehnsucht werden müsse, wenn sich zeige, daß dieser Grund nur eine

³⁶ Vgl. damit wiederum Novalis, *NS* II, 252, Z. 5 ff.: „Wir müssen die Idee [der höchsten Gattung] nicht verfolgen, sonst kommen wir in die Räume des Unsinn – Jede regulative Idee ist von unendlichem Gebrauch – aber sie enthält keine selbstständige Beziehung auf ein Wirkliches“ usw. im gesamten Kontext. Und Forberg, l. c., 87: „Ja mich dünkt vielmehr, das Land, das im gegenwärtigen Falle entdeckt werden müsse, liege gänzlich jenseits des Bodens der Erkenntnis, tief im Gebiete der Widersprüche und des Unsinn.“

kantische Idee sei. Novalis vergleicht diese vergebliche Grundsuche mit den nutzlosen Leidenschaften der Alchemisten, den Stein der Weisen zu finden (NS II, 270, Z. 9). Dabei zitiert er seinerseits einen Brief seines Freundes Forberg, den er aus dessen Brief vom Februar 1795 kannte (nämlich aus den *Fragmente[n] aus meinen Papieren*, 75,₁, die er auch sonst zitiert).

Aber kehren wir nun zurück in den Kontext der Forbergschen *Briefe über die neueste Philosophie*. Auch das absolute Ich der Wissenschaftslehre, sagt Forberg im Anschluß an das Zitat über die unendliche Grundsuche, ist „nichts als eine I d e e“ (*Briefe* I, 69). Das sind tatsächlich Fichtes eigene Worte (vgl. den 11. Abschnitt der *Zweiten Einleitung in die Wissenschaftslehre*, deren Schluß im selben Heft des *Philosophischen Journals* wie Forbergs *Briefe* I erschienen war [hier: 36-8]). Forberg hat aber allen Grund zu der Vermutung, daß Fichte ein ursprünglich auf die intellektuelle Anschauung gestütztes Konzept vom Prinzip seiner Philosophie (ich füge hinzu: unter den Hieben der Reinholdschüler und Hölderlins) stillschweigend in die Konzeption des Ichs als kantischer Idee verschoben hat. Dieser Bruch markiert schon den Einsatz des § 5 der ersten *Wissenschaftslehre*, die ja mit der praktischen Philosophie auch das ‚Streben‘, ‚Sehnen‘ und Nie-Erreichen wieder einführt – also all das, was Reinhold II, Niethammer, Feuerbach und die anderen von Beginn an antizipiert hatten. Während Forberg Fichte indes Inkonsistenz vorwirft, hat der hier wie oft helllichtige Friedrich Schlegel von einem „Wendepunkt“ in Fichtes Geist gesprochen. Er habe, unter dem Eindruck der ‚Transzendentalismus‘-Vorwürfe der Niethammerianer, „die Rückkehr von dem transzendenten Idealismus zu dem empirischen des Kant vollzogen“ (KA XII, 293 u.). Und das sei sehr „natürlich“. Denn sein Idealismus sei ja darin nie konsequent „transzendent“ gewesen, daß er mit dem Theorem des von außen erfolgenden, nicht in der Willkür des (empirischen) Ichs stehenden „Anstoßes“ ein Substitut des kantischen Dings an sich und also seines Dualismus aufrechterhalten habe (l. c., vgl. 147 ff.).

So auch Forberg. Er findet diese Konsequenz (die Rückkehr zu Kants nicht transzendtem, sondern transzendentelem Idealismus) allein konsistent. Sie verzichtet 1. auf die Sicherung des Prinzips durch einfache Evidenz (‚intellektuelle Anschauung‘); sie hält 2. die Prinzipiensuche dennoch für einen kategorischen Imperativ der Vernunft; und interpretiert 3. dies Prinzip als die (bloße) Idee eines Unbedingten. Fichte aber bleibt im vollkommensten Zwiespalt (auch noch im 11. Abschnitt der *Zweiten Einleitung*), wenn er

beides zugleich annimmt: daß die Interpretation des absoluten Ich als Idee nur die allererst zu realisierende Vollbestimmtheit dessen antizipiert, was die intellektuelle Anschauung als ein noch nicht Analysiertes in sich enthält. Anders gesagt: Die intellektuelle Anschauung gewährt ein Absolutum im Zustand der Noch-nicht-Bestimmtheit; und unter dem Titel ‚Idee‘ wird dieses selbe Absolutum als vollständig bestimmt gedacht, wenn auch nur gedacht (ein Gedankeninhalt, der zu keiner Zeit Wirklichkeit geworden sein wird, gerade so wenig wie bei Kant das vom kategorischen Imperativ Geforderte). Oder auch: In der intellektuellen Anschauung wird ein Inhalt gewährt, dessen Analyse zu keiner empirischen Zeit je erschöpfend durchgeführt sein wird (Fichtes Theorie des ‚thetischen Urteils‘, das nach seiner Auflösung – ‚Analysis‘ – von keiner ‚Synthesis‘ je vollständig erfaßt – d.h. in seiner ursprünglichen Fülle wieder zusammengesetzt – werden wird). – Fichte hat übrigens verwirrenderweise (im 5. Abschnitt der *Zweiten Einleitung*) noch eine andere, durchaus kantische Deutung der intellektuellen Anschauung angeboten: Danach komme „diese Anschauung nie allein, als ein vollständiger Act des Bewusstseyns, vor [...], sondern die intellektuelle Anschauung ist auch stets mit einer *sinnlichen* verknüpft“ (WWI, 463 f.). Demnach wäre die intellektuelle Anschauung nicht nur keine ideale Antizipation des Gehalts des Ich-als-Idee, sondern selbst eingeschränkt: unselbständiges Moment der sinnlichen Anschauung und von dieser nur dadurch unterschieden, daß der Gedanke, während er sich auf einen sinnlichen Inhalt überschreitet, von seiner eigenen Ungegenständlichkeit gleichzeitig ein unmittelbares Bewußtsein hat.

Forberg sieht zwischen der Bestimmung des Ichs als (intellektuell, aber gleichwohl) anschaulich gegeben und der als einer regulativen Idee den vollkommensten Widerspruch. Denn während Verstandesbegriffe Gegenstands-konstitutiv sind, also a priori auf Anschauungen gehen, können Ideen niemals in Anschauungen dargestellt werden (sie regulieren nur unser Nachdenken über dieselben [70 f.]). Also lassen sich Ideen (z.B. die des absoluten Ich) auch nicht intellektuell *anschauen*. Sie sind einfach „für unser Bewußtseyn unerreichbar“ (71; vgl. 83). Das kann man nüchterner so beschreiben, daß es widersinnig ist, Gegenstände von Postulaten als Seiende zu behandeln. Seiendes läßt sich (nach Kants und Forbergs ontologischen Prämissen) allenfalls anschauen (und wenn es unsinnlich ist, eventuell intellektuell); aber nicht das, was uns die Vernunft imperativ postulieren heißt (82 f.). Forberg warnt davor, alles, was der (theoretischen) Erkenntnis unzugänglich ist

(er sagt drastischer: „jede[n] Unsinn“), unter dem Namen ‚Idee‘ wieder aufmarschieren zu lassen.³⁷ Der Rekurs auf Ideen muß aus einem veritablen Vernunftinteresse legitimiert werden (72). Ganz ähnlich wie Novalis, der davor warnt, durch Verwechslung von Idealität und Wirklichkeit sich „in die Räume des Unsinn[s]“ zu verirren (NS II, 252, Nr. 466, Z. 6; vgl. 254, 11 f. und 255, 11 ff.), warnt Forberg davor, durch Gedanken „von einer Causalität, die nicht Causalität ist, von einer Substanz, die nicht Substanz ist, von einem Etwas, das nicht Etwas ist, von einem Ich, das Ich nicht bin, [...sich] in das bodenlose Land des Unsinn[s] [zu] verirrt[en]“ (73; ähnlich 87). Trotzdem räumt er ein „p r a k t i s c h e s Vernunft-Interesse für die Idee des absoluten Ich“ ein (75 u.), vorausgesetzt, es werde nur als Idee betrachtet: eine Ermutigung zum Handeln, „a l s o b wir eine Reihe von Erscheinungen absolut, und ohne weitem Grund als unsern Willen, anfangen könnten, a l s o b wir in der Kette der Dinge ein völlig freies und unabhängiges Glied wären“ (76). Viel heikler sei das theoretische Vernunftinteresse an der Idee eines absoluten Ich zu begründen. Denn unser Bedürfnis, in die Vielheit unserer Erkenntnisse System zu bringen, hat doch nie den Status eines kategorischen Sollens und kann nie die Objektivität eines Erkennens ersetzen, wie empirisch und relativ dies auch immer sei. Mit Erhard, den er zitiert, spottet er über die Annahme eines „Knäuel[s] (...), von dem sich (...)/ alle Wahrheiten abwinden lassen“ (77 f.). In dem Fall wäre das absolute Ich Deduktionsprinzip aller begründeten Überzeugungen. Aber vergessen wir nicht, erinnert Forberg, daß wir dieses Prinzip nur aus dem Bedürfnis der Begründung unserer Überzeugungen (als eine „systematische Fiction“) postuliert haben; und meinen wir nicht etwa, daß es umgekehrt unsere Überzeugungen objektiv wahr zu

³⁷ „Man kann es mir nicht verdenken, wenn ich selbst da, wo man mir ein angebliches Postulat der Vernunft vorzeigt, nur mit der äußersten Vorsicht mich entschließe, Ideen, oder, welches eigentlich Eins ist, unmögliche Voraussetzungen anzuerkennen, und daß ich allemal geneigter bin, irgendwo ein geheimes Mißverständnis zu vermuthen, als in die Reihe der Wahrheiten eine anerkannte Unmöglichkeit aufzunehmen. Ich gestehe, daß ich im Grunde nur dem moralischen Sollen, und selbst diesem nur mit Furcht und Zittern, das Vorrecht einräumen möchte, eine so gefährliche Abweichung von den gewöhnlichen Regeln der Vernunft zu autorisiren“ (73). (Es folgt eine ergötzliche Charakterisierung der Keckheit, ja der Unverschämtheit, mit der umgekehrt die ‚neuste Philosophie‘, „dem Publikum zum Trotz“ die Grenzen des Unmöglichen leichtfüßig überschreitet und den „größten Widersinn“ zu sagen sich getraut und den Leser, der hier nicht mithält, als „zur Philosophie noch nicht reif“, einlädt, das Buch zu schließen, das nicht für ihn geschrieben sei [73 f.])

machen vermöge (78). Es wäre „Wahn“ anzunehmen, es wären „irgendwo letzte Gründe wirklich zu finden“. Es kann keine Demonstration solcher Annahmen geben; höchstens – und hier folgt er auffällig sowohl Niethammer wie auch seinem Freund Novalis – haben wir eine pragmatische ‚Bestätigung‘ für den Sinn unseres Postulats „durch den Erfolg; und wenn denn der Erfolg bei der einen [Voraussetzung] geraume Zeit schlecht gewesen wäre, so hätte man wohl Ursache, es künftig mit der andern zu versuchen“ (79). Natürlich wäre es kommoder, wir könnten das Prinzip, das unsere Erkenntnisse zum System versammelt, als solches intellektuell *anschauen* (82 f.). Denn da (nach Kant) Existenz sich der Anschauung und nur ihr enthüllt, wäre damit die Existenz eines solchen Prinzips gesichert. Aber die Anschauung eines Absolutum ist ein widersprüchlicher Begriff wie „trocknes Wasser“ oder „nasses Feuer“ (*Briefe* II, 258). Auch sind Anschauungen (nach der Terminologie) der Schule einzeln und privat. Darum sind Fichte und Schelling konsistent, wenn sie denen, die die Wissenschaftslehre nicht zu verstehen vorgeben, die intellektuelle Anschauung absprechen (Forberg zählt sich zu diesen Blindgeborenen). Aber um ein Prinzip zu stützen, müßte diese Anschauung intersubjektiv zugänglich, sie müßte mitteilbar sein (267) – und dann müßte sie auch begrifflicher Natur sein:

Aber, im Ernst, warum soll denn über das absolute Ich keine Mittheilung der Ueberzeugung möglich seyn? Läßt sich nicht jede Ueberzeugung durch Begriffe mittheilen, ja sogar erzwingen? ist nicht die Mittheilbarkeit einer Ueberzeugung fast immer ein sicheres Merkmal ihrer Richtigkeit, und die Unmittheilbarkeit wenigstens ein sehr verdächtiges? ist nicht tiefe Wahrheit in dem Anspruche eines großen Weisen: wenn einer seine eigne Welt hat, ist immer zu besorgen, daß er träume? (271 u.).

Bleibt die Interpretation der ‚intellektuellen Anschauung‘ als einer idealen Voraussetzung, die ich freiwillig mache, weil ich mir anders die empirisch kontrollierbaren (und intersubjektiv zugänglichen) Resultate einer solchen Philosophie nicht erklären kann (*Briefe* I, 85). Indes: die Resultate stellen sich – nach Schellings zirkulärer Erklärung – 1. überhaupt nur dann ein, wenn ich von einer auf intellektueller Anschauung beruhenden Philosophie schon ausgehe, statt deren Recht und Möglichkeit in Argumentform zu begründen; und 2. könnte eine Anschauung eben nie eine bewährbare Hypothese sein, wie eine kantische Idee es ist. Anschauungen hat man oder man hat sie nicht. Sie sind *realia*, keine problematischen Entitäten. Daraus, daß wir (z. B.) ein Vernunft-

interesse an der Systematisierung unseres Wissens haben, auf die anschaulich präsentierbare Existenz eines letzten Prinzips der Dinge zu schließen, hieße: einem Paralogismus auf den Leim gehen (86). Wenn Schelling sagt, ohne ein absolutes Ich wäre alles Philosophieren unmöglich, hat er dogmatisch einfach schon unterstellt, philosophieren könnten wir nur unter Voraussetzung letztbegründeten Wissens. Aber gezeigt hat er uns nicht, ob und wie wir in unserem (wirklichen) Bewußtsein ein solches Prinzip auffinden können. Statt dessen dekretiert er, manche Individuen seien wie die Blindgeborenen einer solchen Anschauung eben nicht teilhaftig. Worauf Forberg erwidert, daß der Blindgeborene Kriterien dafür hat, die Anschauungen des Sehenden, die ihm abgehen, an anderen Wahrnehmungen, die er hat, zu kontrollieren (wenn etwa der Sehende mit den Augen Entfernungen einschätzt, kann er dieselben durch Tasten oder Durchmessen des Raums überprüfen). Aber Forberg vermag keine mitteilbare Wahrheit auszumachen, die ihm dadurch entginge, daß er die intellektuale Anschauung *nicht* voraussetzte (*Briefe* II, 268 f.). Schelling könnte ihr Bestehen auch nicht nachweisen, denn sein eigenes Bewußtsein ist in Wirklichkeit in keiner erleuchteteren Erkenntnissituation als das unsrige. Das seine hat ihn noch nie auf die Höhe geführt, auf die er die intellektuale Anschauung setzt. Dort schwebt sie nicht als Lösung eines Problems, sondern nur als Name für etwas Unmögliches, ja Widersinniges.

Ja, mich dünkt vielmehr, das Land, das im gegenwärtige Falle entdeckt werden müßte, liege gänzlich jenseit des Bodens der Erkenntniß, tief im Gebiete der Widersprüche und des Unsinnns.

[...]/

Wie weit bin ich entfernt, Herrn Schelling recht zu geben, daß o h n e ein absolutes Ich alle Philosophie unmöglich sey! Nein, gerade m i t dem absoluten Ich geht alle Philosophie zu Ende (*Briefe* I, 87 f.).

Soweit mein Referat von Forbergs *Briefen*. Fichte hat sich, wie gesagt, die Mühe gemacht, darauf zu antworten. Die *Nacherinnerung zu dem vorstehenden, und Vorerinnerung zu dem folgenden Aufsätze* findet sich im Vierten Heft des Siebenten Bandes des *Philosophischen Journals* von 1797, 273-281.³⁸ Sie ist für Fichtes Verhältnisse ungewöhnlich milde, vor allem freilich auch darum, weil – meint Fichte – Forberg in seinem *Versuch einer Deduction*

³⁸ Der ‚nachfolgende‘ Aufsatz, von dem im Titel die Rede ist, ist Forbergs *Versuch einer Deduction der Kategorien*, I. c., 282-314 (unvollständig). Mit diesem letzteren ist Fichte völlig einverstanden und voll des Lobes.

der Kategorien „den innersten Geist meines Systems getreulich dar[stelle]“ (280). Darum sei er ihm auch „nicht böse“. Denn wer wie Forberg Fichteaner geworden ist, an dem hat die „Wahrheit einen neuen, und einen so geistvollen Anhänger bekomme[n]“ (281) – es ist klar, daß in der Philosophie kein Heil außer dem Fichteanismus zu finden ist. Fichte versichert (und das entspricht ja auch Forbergs umgekehrter Einschätzung), er habe Forberg wegen seines „Geistes (...) stets hochgeschätzt“ (280) – und so verzeihe er päpstlich auch die Staubwolken, die Forbergs Polemik aufwirble und vor denen der Zuschauer seine Augen wohl in Acht nehmen möge (273).

In der Sache ist Fichtes Antwort knapp und merkwürdig ausweichend. Unbedeutend ist die Richtigstellung einer Forbergschen Formulierung, wonach die „Zusammensetzung“ der Begriffe des Absoluten (A) und des Ich (B) widerspruchslös nicht möglich sei. Fichte rede aber nicht von ihrer Zusammensetzung, sondern von ihrer einfachen Einheit. Wie alles Einfache lasse die sich nur anschauen, nicht in Begriffen fassen. Zweierlei aber besagten die Sätze ‚Ich kann A überhaupt nicht denken‘, und ‚ich kann A und B wohl denken, aber nicht als eins‘ (273-5).

Das ist spitzfindig und trägt wenig zu Forbergs Fragen bei. Erstens hatte Forberg darum gebeten, daß man ihm den Zugang zu einer solchen Anschauung erkläre; und zweitens behauptet Fichte doch sehr wohl, daß zwei Sinne des Absoluten: seine Unbedingtheit und seine Ichheit, eins seien. Also muß er die unterschiedenen Ausdrücke auch jeden für sich verstehen und sie widerspruchslös zusammenfügen können. Wäre das Absolute ein Einfaches (oder wären Unbedingtheit und Ichheit einerlei, was Forberg mit guten Gründen bestreitet, Schelling wird sich ihm bald anschließen): wie kann es dann zur Differenzierung beider Zugangsweisen kommen? Im Gedanken des Unbedingten ist absolute Unbezüglichkeit gedacht; mit ‚ich‘ dagegen meine ich etwas Bestimmtes, also etwas, das ich aus einer Masse von Gegenständen herausgreife, zu denen es Beziehungen unterhält. Was Forbergs Nichtbegreifen der Rede der Absolutheit des Ich betrifft, meint Fichte, so werde er sie schon verstehen, „so bald er nur das Ich begreift“ (275 u.). Das ist die alte Anmaßung.

Wichtiger ist Fichtes Bescheid zum ontologischen Problem. Zunächst bestreitet er, aus dem Nicht-real-sein-Können des Ich auf seine Idealität geschlossen zu haben (276 f.). Das Ich vor die kontradiktorische Alternative des Seins oder Nichtseins zu stellen, sei „völlig unstatthaft, und dogmatisch“ (277). Forberg hatte sich so

aber nicht ausgedrückt: Er hatte vom Etwas- oder Nichts-Sein als von den ‚Hörnern des Dilemmas‘ gesprochen, und das ist offenbar etwas anderes. Das Pronomen ‚nichts‘ verneint ‚etwas‘, während ‚nicht sein‘ den Ausdruck ‚sein‘ verneint. Nur dann fielen die Unterschiedenen zusammen, wenn ein Sein außer der Gegenständlichkeit undenkbar wäre, was beide, Fichte und Forberg, allererst zu zeigen hätten. Belegbar ist, daß Fichte zur Zeit der Niederschrift seiner *Nachbemerkung* Sein als Gegenständlichkeit denkt: als erstarrte Tätigkeit, nach deren ontologischem Status er nicht fragt: „SEYN ist ein NEGATIVER Begriff; denn er NEGIRT ein außer dem SEYN gesetztes *thätiges*; (...) S E Y N ist also der Charakter des N I C H T - I C H“ (GA IV.2, 39). Fichte fragt nicht, in welchem Sinne von ‚sein‘ auch die Tätigkeit, deren inerter Niederschlag das Nicht-Ich (oder Objekt) sein soll, sein könne (denn aus einer inexistenten Tätigkeit kann kein Sein fließen). Da Fichte und Forberg sich hier aber nicht eigentlich durch Differenziertheit übertreffen oder unterbieten, bleibt diese wichtige ontologische Unterscheidungsarbeit allererst zu leisten (eine Mühe, der sich vor allem Schelling in seinem Spätwerk unterziehen wird). Fichte tut nun erneut ziemlich genau das, was Forberg die Annahme eines Mittelglieds zwischen Etwas und Nichts genannt hatte. Er behauptet, das Absolute Ich ‚liege höher, als alles Seyn‘. „Das Seyn [Fichte meint offenbar die Modalkategorie Wirklichkeit] ist in keiner möglichen Rücksicht ein Prädicat von ihm“ (I. c.). Die drei Seinsmodi (Möglichkeit, Wirklichkeit und Notwendigkeit) fänden allesamt auf das Ich keine Anwendung, da es sich dabei um Kategorien handle – und Kategorien sind 1. Gemächte des Ich, die also nicht rückwirkend als Bestimmungen ihrem Produktionsgrund beigelegt werden dürfen (wer dies tut, begeht einen Paralogismus), und sind 2. „allzumal (...) nur Bestimmungen der sinnlichen Anschauung“, finden also auch darum auf „das Ich [... als] de[n] intelligible[n] Grund aller Erscheinungen“ keine Anwendung (279). Dies Argument kennt man schon aus Kants Paralogismen-Kapitel, besonders in der B-Auflage.

Wenn also Sein im Sinne von Wirklichkeit vom intelligiblen Ich ferngehalten werden muß, wie schützt sich dann Fichte vor dem Vorwurf, sein absolutes Ich sei etwas Unwirkliches, eine Chimäre? Indem er einen Unterschied zwischen Realität und Wirklichkeit auftritt (277 f.); Forberg habe beide verwechselt. Den Unterschied von Realität und Wirklichkeit kennt auch Kant: Realität gehört zur Kategorie Qualität (und ist mithin eine sogenannte mathematische Kategorie; Kant übersetzt sie durch ‚Sachheit‘: das, was das Wesen

einer Sache ausmacht; dazu gehört auch die Intensität der Empfindung, aber nicht ihr Daß). Das Daß, die Existenz einer Sache wird dagegen von der Kategorie ‚Wirklichkeit‘ spezifiziert, die in die Rubrik ‚Modalität‘ gehört (und eine sogenannte dynamische Kategorie bildet; ‚dynamisch‘ nennt Kant Grundbegriffe von Gegenständen, die die Existenz dessen voraussetzen, was durch sie spezifiziert wird). Ist nun Fichtes Verweis auf Kants Paralogismen triftig, so ist die Anwendung des Grundprädikats ‚real‘ aufs reine Ich ebenso unerlaubt wie die von ‚wirklich‘³⁹ (denn alle beiden sind Kategorien, also Grundklassen von sinnlich gegebenen Gegenständen). So ist gar nicht zu sehen, wie mit dem „Prädikat des *realen Seyns*“ (277 u.) ein Beitrag zur Bestimmung des ontologischen Status des absoluten Ich geleistet sein könnte. Forbergs Einwand steht also unangefochten.

Daß wir Gedanken an etwas haben können, das *nicht* unter die Bestimmung ‚wirklich‘ fällt (etwa ein Mögliches oder eine abstrakte Entität), das hatte Forberg als eine Trivialität selbst eingeräumt (*Briefe* II, 265,₃, 266,₁). Aber er hatte hinzugefügt, daß er das Absolute unter der Bestimmung eines Ichs gerade für einen „unmöglich[e]n Begriff“ halte (266,₂). Fichte übersieht geflissentlich diesen Zusatz und macht aus dem Zugeständnis einen Widerspruch: Alle Seinsmodi, also auch ‚möglich‘, ergäben doch nur Sinn in „Beziehung auf ein *reales Seyn*“, ja sie seien nichts anderes als „*weitere Bestimmung[e]n* des Begriffes vom realen Seyn“ (Fichte, I. c., 278,₂). Das zu bestimmende reale Sein sei immer zu ihnen hinzuzudenken.

Wer daher A durch den Begriff des Möglichen bestimmen will, der will es allerdings durch das Prädicat des realen Seyns bestimmen; und wenn er A darum widersprechend findet, weil es sich durch jenes Prädicat nicht bestimmen läßt, so ist die Prämisse seiner Folgerungen allerdings diese: es ist widersprechend, irgend einen Begriff nicht durch das Prädicat des realen Seyns zu bestimmen (I. c.).

Diese Folgerung hatte Forberg in der Tat (am angegebenen Ort) bestritten. Aber Fichtes Ontologie ist allenfalls noch konfuser als die Forbergs. Wenn es trivialerweise stimmt, daß die Seinsmodi immer eines bedürfen, „das da“ durch sie bestimmt wird, warum sollte dies ein ‚reales Sein‘ heißen? Wir sprechen auch den Gegenständen der mathematischen Kategorien (in deren Sphäre die ‚Realität‘ gehört) kein Sein (im Sinne der Wirklichkeit) zu, so wenig

³⁹ Was die Kategorie Möglichkeit betrifft, so verbittet sich Fichte „für das reine Ich unsers Systems gar sehr d[ie]s Geschenk“ (279,₂).

wie abstrakten Entitäten wie ‚Bedeutung‘, ‚Wahrheit‘ oder ‚Negation‘. Daß auch sie nur ‚in Beziehung‘ auf ein anderes, das da sinnvoll, wahr oder negiert ist, auftreten, macht dies andere nicht schon ‚realiter seiend‘.

Fichte aber hatte früher, z.B. in den Einleitungsparagrafen der ersten Wissenschaftslehre, ganz anders gesprochen. So hat er mit der Rede vom Sich-schlechterdings-Setzen des Ich Kants Sprachgebrauch aufgegriffen, wonach Dasein als ‚absolutes Gesetzsein‘ zu verstehen sei. Sage ich von etwas, es sei, so lege ich ihm ‚kein reales Prädikat‘ bei, das dem von ihm Spezifizierten eine Eigenschaft mehr zuspräche, als die es ohne die Seins-These hätte. Ich sage nur, *ob* der durch die realen (= sachhaltigen) Prädikate spezifizierte Gegenstand existiert oder nicht. Das absolute Ich wird darum nicht durch Sätze wie ‚Ich bin so und so‘, sondern nur durch das existentielle ‚Ich bin‘ ausgedrückt. Diese Aussage nennt Fichte das ‚thetische Urteil‘. Sein Gehalt ist die Allheit der Realität in nuce. Darum konnte Fichte gelegentlich selbst dem Gedanken ‚absolutes Ich‘ noch ein ‚absolutes Sein‘ zugrundelegen: „Die Wissenschaftslehre unterscheidet sorgfältig absolutes Seyn, und wirkliches Daseyn, und legt das erstere bloß zum Grunde, um das letztere erklären zu können“ (GA I,2, 410). Insofern hätte Fichte gar keinen Grund gehabt, sich von Forbergs Entweder-Oder (also: *Etwas* sein oder nicht *sein*) ins Bockshorn jagen zu lassen. Er hätte vielmehr klar darauf bestehen dürfen, daß das Ich in irgendeinem Sinn *ist*.

Außerdem ist die Disjunktion zwischen ‚etwas denken‘ und ‚nichts denken‘ nicht vollständig; und ‚nichts denken‘ ist nicht einerlei mit ‚nicht denken‘, wie das Forberg behauptet hatte (Briefe II, 264,2). Dies zu glauben war vielmehr der Irrtum des Parmenides.⁴⁰ Der Ahnherr und „eigentliche Begründer der antiken Ontologie“⁴¹ hat die Struktur des Wahrnehmens (νοεῖν) immer wieder durch die des Denkens oder Redens (λέγειν, φάναί, φράσαι) explizieren wollen. Beide – Anschauen und Denken/Sagen – ziehen ein Intentionalobjekt nach sich: ich sehe etwas, und ich denke/sage etwas. Daß der Parallelismus trügt, zeigt sich vor allem am Problem der Negation. Während das Nichtsehen und das Nicht-Sehen koinzidieren, findet eine ähnliche Konjunktion nicht statt zwischen dem Nicht-Sagen und dem Nicht-Sagen (denn es ist

⁴⁰ Vgl. Ernst Tugendhat, *Das Sein und das Nichts*, in: ders., *Philosophische Aufsätze*, Frankfurt/M. 1992, 36–66, hier: 38–50.

⁴¹ Heidegger, *Grundbegriffe der Phänomenologie*, 154

immer möglich, zu sagen oder zu denken, daß etwas *nicht* sei). Das hängt damit zusammen, daß die Wahrnehmung geradehin auf ein Seiendes sich richtet, während die Struktur der Rede (des Satzes) das ‚etwas als etwas‘ ist. Das Objekt einer νόησις (eines Anschauens) ist ein raumzeitlicher Gegenstand, das Objekt eines λόγος aber ein Sachverhalt (repräsentiert durch eine Proposition: ein Objekt als so und so bestimmt). Wird nun Sein als Objekt eines Vernehmens gedacht und die Differenz zur Struktur des Intentionum eines Satzes übersehen, dann wird Sein mit Seiendem (der Akt der Affirmation oder der Negation eines Sachverhalts mit dem Setzen eines Gegenstandes) verwechselt. Das optische Modell des geistigen Auges reduziert ‚sein‘ auf Gegenständlichkeit. Und Forberg scheint sich gar nicht vorstellen zu können, daß der Gegenstand eines Gedankens etwas anderes sein könnte, als was ‚durch das Prädikat des realen Seins‘ bestimmt wird, worunter er Gegenständlichkeit versteht. Fichte wehrt sich eigentlich nur gegen Forbergs Absicht, „zwischen den Hörnern dieses Dilemma [etwas oder nichts zu sein] unser System übel in die Klemme zu bekommen“ (Fichte, I. c., 276). Er macht keinen Einwand gegen die Statuierung des Dilemmas selbst. Im Gegenteil glaubt er selbst, daß hier ein echter „Widerspruch“, also eine Kontradiktion, walte (I. c., 275₂).

Dabei hatte er doch schlüssig gezeigt, daß wir den Gedanken ‚Ich‘ nicht aus dem Gerichtetsein unseres Bewußtseins auf Gegenstände lernen können (z. B. in seinem *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*, der im 1. Heft des 7. Bandes des *Philosophischen Journals* erschienen war, dort 1-20; erst recht in den einleitenden Paragraphen seiner Vorlesung über *Wissenschaftslehre nova methodo* [GA IV.2, 30 f., 35 u., 37₂]). Daraus durfte er mit Recht schließen, daß wir das Ich nicht als gegenständliche Entität *beschreiben* können, wie es Objekte in Raum und Zeit sind. Keineswegs mußte er aber daraus schließen, daß, weil das Ich kein Gegenstand sei, es also *nicht* sei. Die Existenz des Cogito gehört vielmehr mit zur Evidenz, die Fichte dem Ich-Gedanken zuschreibt. In den Skopus des Existenzquantors fallen also noch andere Entitäten als nur Gegenstände in engerer Bedeutung. Die alten Griechen unterschieden in diesem Sinne zwischen dem, was in gar keiner Hinsicht existiert (dem οὐκ ὄν), und dem, was zwar nicht selbst das Seiende, darum aber doch nicht in jeder Hinsicht inexistent ist (dem μὴ ὄν). So sage ich etwa: „Ein Tag kann eine Perle sein, und ein Jahrhundert nichts“, und meine keineswegs, daß in diesem Jahrhundert, nichts (kein Ereignis-

nis) sich abgespielt hat. Ich meine, daß in bezug zu einer höheren Norm, dem erfüllten Tag, das ganze Jahrhundert ein vergleichsweise Nichtiges, ein $\mu\eta\ \acute{\omicron}\nu$, war. So konnte Novalis vom Ich sagen, es sei „im Grunde nichts“, womit er nicht meint, daß es nicht *besteht*, sondern daß ihm alles gegeben werden muß‘ (NS II, 273, Z. 31 f.). Das spricht für genau die Disjunktion, die Forberg (und eigentlich auch Fichte) für eine Kontradiktion hält: Sein kann entweder als Subjekt oder als Objekt auftreten. Begegnet es uns *nicht* als Objekt, ist es darum nicht schon gleich *Nichts*. Es mag eben mehrere ‚Arten des Seins‘ geben, wie Schelling sagt, und entsprechend mehrere Arten des Nicht-Seins. Es kann eines *nicht* sein ($\text{o}\acute{\upsilon}\kappa\ \acute{\epsilon}\iota\nu\alpha\iota$) oder nur nicht *sein* (oder auch: nur nicht *das Seiende selbst* sein: $\mu\eta\ \acute{\epsilon}\iota\nu\alpha\iota$, $\mu\eta\ \acute{\omicron}\nu\ \acute{\epsilon}\iota\nu\alpha\iota$). In diesem Sinn ist das, was Erkenntnisgrund (oder kantische Ermöglichungsbedingung) eines anderen ist, nicht im gleichen Sinne seiend wie diese andere. Es ist darum aber noch nicht überhaupt *nichts*. Es ist nur nicht das, dessen Grund es ist: oder es *ist* nicht auf die gleiche Weise wie das von ihm Begründete. Oder auch (in Schellings Worten): es ist nicht das Seiende-selbst oder seiend-im-emphatischen-Sinne.⁴²

Daß es nicht sinnvoll ist (wie Fichte in seiner Entgegnung auf Forberg sich hinreißen läßt), auf das Sein des Ich zu verzichten, kann man sich durch ein einfaches Raisonnement klarmachen, das Sartre wiederholt anstellt, das sich aber auch beim späten Schelling findet.⁴³ Würde ich den erkenntnistheoretischen Grundsatz des Bischofs Berkeley ‚Sein ist Erkenntwerden (esse est percipi)‘ schlechterdings verallgemeinern, so käme ich in folgenden Regreß: Ich setze zuerst, alle Realität⁴⁴ hänge vom Bewußtsein ab. Dann stellt sich sofort die Frage: das Bewußtsein selbst aber, existiert es? Verneine ich das, so hätte ich – per absurdum – das Sein

⁴² Ich habe die entscheidenden Passus aus Schellings Spätwerk (übrigens auch aus Sartres Hauptwerk, das sie ebenfalls kennt) ausführlich zitiert und interpretiert im Vorwort zur Neuauflage von *Der unendliche Mangel an Sein. Schellings Hegelkritik und die Anfänge der Marxschen Dialektik*, München 1992, 50-92, bes. 76 ff. Die zur Ausdifferenzierung der Semantik von ‚sein‘, ‚nicht sein‘ und ‚nichtsein‘ wichtigsten Stellen in Schellings Werk finden sich in *SW* I/7, 205, Anm. 1; I/10, 235, 283-5; II/3, 217 ff., 227 ff.; II/1, 288 ff., 307 ff.

⁴³ Z.B. und besonders bündig in *Conscience de soi et connaissance de soi*, in: *Bulletin des la société française de philosophie*, tome 42, 1948, 49-91, hier: 59 ff. Vgl. auch M. Frank, *Der unendliche Mangel an Sein*, 50-92, 193 ff. und das ganze V. Kapitel (205 ff.).

⁴⁴ Ich gebrauche hier ‚Realität‘, ‚Wirklichkeit‘ und ‚Sein‘ oder ‚Existenz‘ synonym (anders als Kant).

aufs Nichtsein begründet. Bejahe ich dagegen (sinnvollerweise) die Frage, so gerate ich in folgendes Dilemma. Da der Satz ‚esse est percipi‘ allgemein gilt, so gilt er auch für das Sein des Bewußtseins selbst. Wende ich ihn also auch auf des Bewußtseins eigenes Sein an, so gilt: auch dieses beruht auf einem Percipi. Und dies Percipi setzt erneut das Sein eines Bewußtseins voraus (denn erst in diesem Sein – „esse“ – ist sein Bestand fundiert), das selbst wieder das Sein eines Bewußtseins voraussetzt und so ad infinitum. Soll also dem Bewußtsein irgendeine Präeminenz in der Philosophie zugestanden werden (und das ist Sartres Absicht nicht minder als Fichtes), so muß ich hinsichtlich seiner eine realistische Position einnehmen. Ich kann sie – nur scheinbar paradox – so formulieren: Das Sein des Bewußtseins selbst darf nicht abermals von einem (des Seins beraubten) Bewußtsein abhängen. In Fichtes Formulierung: Die Tätigkeit, die das Sein erst setzt, darf nicht ihrerseits der Existenz beraubt sein. Oder in Sartres berühmter Formulierung: „La conscience naît *portée* sur un être qui n'est pas elle.“⁴⁵

Forberg aber hat nicht nur darüber nicht genug nachgedacht (der Vorwurf wäre an Fichte weiterzugeben). Er hat – und diesmal anders als Fichte – auch offenbar nicht begriffen, was das Ich zu einem so heiklen philosophischen Problem macht. Denn auch wenn ich es nicht für absolut halten will (wofür Forberg exzellente Gründe genannt hat), muß ich, sofern ich überhaupt ein Ich annehme (was Forberg tut),⁴⁶ irgendeine Erklärung dafür parat haben. Forbergs Auskunft, wir könnten im empirischen Seelenleben niemals zwei Zustände zugleich haben, und darum könne das Denken von etwas und das Denken dieses Denkens nie simultan auftreten, läßt zu einer Reflexionstheorie des Ich ein, deren Falschheit Fichte – zuerst im *Philosophischen Journal* – siegreich gezeigt hatte.

⁴⁵ *L'être et le néant. Essai d'une ontologie phénoménologique*, Paris 1943, 28.

⁴⁶ Erinnern wir uns seiner Formulierung aus dem *Lebenslauf eines Verschollenen* (48): „Vom Ich wollte ich ebenfalls ausgegangen wissen, nur nicht von einem absoluten Ich, sondern vom empirischen Ich [...].“

Guido Naschert (Tübingen)

Friedrich Schlegel über Wechselerweis und Ironie (Teil 1)¹

*Kein Versuch kann zeigen, ob die Dinge im Grunde
Vernunft sind, es ist eine ewige Voraussetzung.*

I. Vorbemerkungen

Als Friedrich Schlegel vor zweihundert Jahren, im August 1796, Jena erreichte, suchte er an einem der ersten Tage Johann Gottlieb Fichte auf. Schon aus der Distanz in Dresden hatte Schlegel in Fichte den eigentlichen Revolutionär der Philosophie gesehen, eine Einschätzung, die er noch lange beibehielt. Doch die Begegnung verlief überraschend:

„Das erstemahl, da ich ein Gespräch mit ihm hatte, sagte er mir: er wolle lieber Erbsen zählen, als Geschichte studieren. Ueberhaupt ist er wohl in jeder Wissenschaft schwach und fremd, die ein Objekt hat. – Wenn ich nun hinzusetze, daß ich alles das vertheidige, liebe und lobe, so werden Sie denken, ich scherze, oder sey von einer Hartnäckigkeit in einmahl gefaßten Vorurtheilen.“ (23, 333)²

¹ Die vorliegende Untersuchung verdankt wesentliche Anregungen den Diskussionen über die frühromantische Philosophie, die in den Tübinger Seminaren Prof. Manfred Franks „Ausgewählte Lektüren aus Niethammers Philosophischem Journal“ (WS 94/95) und „Friedrich Schlegel als Philosoph“ (SS 95) geführt wurden. Darüber hinaus bin ich Herrn Professor Frank und Herrn Professor Ernst Behler (Seattle) für Gespräche und Manuskripte dankbar, die sich ebenfalls in ihren jüngsten Studien um eine Aufklärung des Schlegelschen Grundgedankens bemühen: Vgl. Manfred Frank: „Wechselgrundsatz“. Friedrich Schlegels philosophischer Ausgangspunkt. In: ZfphF 1996 [im Ersch.]; Ernst Behler: Friedrich Schlegel's Theory Of An Alternative Principle Prior To His Arrival in Jena (6. August 1796). In: Revue internationale de philosophie. Numéro spécial: „Fondements philosophiques du premier romantisme allemand (Iéna 1796)“ 1996 [im Ersch.]. Beiden lag eine frühere Fassung meiner Gedanken vor, die jedoch in einigen Punkten hinter der jetzigen Version zurückblieb. Kritische Gespräche mit Freunden haben die Arbeit von Anfang an begleitet. Ich danke dafür: Catrin Misselhorn, Dirk Hohnsträter und Friederike Rese.

² Zitate Schlegels werden nach der *Kritischen-Friedrich-Schlegel Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Paderborn, Darmstadt, Zürich 1958ff. belegt. Zitiert wird im Text ohne Sigle, in

Die Enttäuschung dieser Zeilen, sie stammen aus einem Brief an Körner, ist aufschlußreich. Zwar läßt sich Schlegels Bericht nicht entnehmen, in welchem Sinn er von Fichte ein Studium der Geschichte verlangt hat, doch ist in Fichtes Polemik gegen die Historie und ihrer Apologie durch Schlegel in nuce die Spannung enthalten, die zwischen beiden Philosophen bestand und auch in der Folgezeit noch deutlicher zu Tage treten sollte. Es spricht vieles dafür, daß Schlegel dieser Widerspruch tatsächlich erst an jenem Dienstagabend des 9. August 1796 bewußt geworden ist und dies nicht nur zu einer kurzzeitigen Verstimmung geführt hat, sondern Schlegel auch angespornt haben dürfte, Fichte innerhalb seines eigenen Systems die Notwendigkeit eines Geschichtsstudiums nachzuweisen. Schon bald danach notierte er, daß „auch die Wissenschaftslehre selbst den historischen Stoff und historischen Geist gar nicht entbehren [könne]; gleich beim ersten Schritt.“ (18, 520, 20) Woran Schlegel bei diesem ersten Schritt einer neuen Wissenschaftslehre gedacht hat, liegt noch immer im Dunkeln. Aufschluß darüber können Bemerkungen geben, in denen er die spekulative Grundfigur seiner Philosophie zu formulieren versuchte. So erwog er bereits nach wenigen Wochen seines Jena-Aufenthalts in der Rezension von Jacobis Romans „Woldemar“ einen Begründungszusammenhang, den er als „Wechselerweis“ bezeichnete und dessen Leistung es sein sollte, einen Begriff des Unbedingten zu erklären, der sowohl begründungsfundamentalistische als auch skeptische Konsequenzen vermeidet, indem er sich auf eine Relationalität einzelner Bedingungen stützt: „Wie wenn nun aber ein von außen unbedingter, gegenseitig aber bedingter und sich bedingender *Wechselerweis* der Grund der Philosophie wäre?“ (2, 72) Kurze Zeit später notierte Schlegel den hier noch in einer Frage offen gehaltenen Gedanken abermals, nun aber als explizite Alternative zum Fichteschen Modell einer Grundsatzphilosophie und glaubte, daß ihm mit dieser Konzeption tatsächlich eine Überwindung Fichtes gelungen sei: „In meinem System ist der letzte Grund wirklich ein *Wechselerweis*. In Fichte's ein Postulat und ein unbedingter Satz.“ (18, 521, 22) Die Bezeichnung des „Wechselerweises“ als *Grund* der eigenen Philosophie läßt bei Friedrich Schlegel schon für Herbst 1796 eine revidierte Version der Fundamentalphilosophie vermuten, die die Grundsatzspekulationen der nachkantischen Philosophie auf selbständige Weise fortzusetzen versucht.

runden Klammern und in der Reihenfolge *Band, Seite, ggf. Nummer*. In den Anmerkungen mit der Sigle <KFSA>.

Es soll im Laufe dieser Untersuchung gezeigt werden, wie der Schlegelsche Wechselerweis-Gedanke aus einer immanenten Kritik am Fichteschen Systemansatz heraus entwickelt werden konnte und wie dies zu einer neuen Konzeption von Transzendentalphilosophie geführt hat, deren wichtigste Rechtfertigungsstrategie transzendentalpragmatischer Natur ist und sich am Sokratischen Dialog zu orientieren scheint. In der Konsequenz dieses ‚sokratischen Kritizismus‘ liegt die Frage nach der angemessenen Form philosophischer Darstellung, die Schlegel zu einer metaphysischen, unter dem Gesichtspunkt des Wechselerweises erfolgten Selektion rhetorischer Begrifflichkeiten führte. Das Verhältnis zwischen fundamentalphilosophischer Spekulation und Ironiebegriff dürfte von Anfang an ein wechselseitiges gewesen sein, insofern das Ideal antiker Urbanität die Kritik an Fichtes Philosophie geleitet hat und durch den Prozeß der immanenten Überwindung zur typisch „frühromantischen“ Ironie ausgearbeitet werden konnte. Darüber hinaus soll im folgenden einer einseitig ästhetischen Deutung der Schlegelschen Philosophie widersprochen werden. Schlegel hat nicht, wie es ein von Hegel ausgehendes Vorurteil will, die Prinzipien der Fichteschen Philosophie lediglich „auf die Kunst angewendet“, um sich dem Fichteschen Standpunkt „zu entreißen“.³ Die Einseitigkeit der Hegelschen Darstellung ist freilich längst zurückgewiesen, die ästhetizistische Deutungstendenz hat trotzdem in manchen Forschungsbeiträgen eine fragwürdige Selbstverständlichkeit erhalten.

Angesichts der im wörtlichen Sinne grundlegenden Bedeutung des Wechselerweis-Konzepts ist es zudem erstaunlich, daß sich die Schlegelforschung diesem Problem nur sporadisch angenommen hat. In mehreren Arbeiten wird zwar der Grundgedanken Schlegels als solcher beiläufig erwähnt, hingegen nur in wenigen gedeutet und argumentativ rekonstruiert, so daß insgesamt von keinem einheitlichen Interpretationsstand ausgegangen werden kann. Während sich die älteren Darstellungen bemühen, die philosophische Originalität Schlegels zu marginalisieren und die Wechselerweis-Belege deswegen bestenfalls paraphrasieren⁴, fin-

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*. Berlin 1985, Bd. 1, 72.

⁴ Vgl. Carl Enders: *Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesen und Werdens*. Leipzig 1913, 307; Otto Rothermel: *Friedrich Schlegel und Fichte*. Gießen 1934, 31; Josef Körner: *Friedrich Schlegels philosophische Lehrjahre*. In: *Friedrich Schlegel: Neue philosophische Schriften*, erstmals in Druck gelegt, erläutert und mit einer Einleitung in Fr. Schlegels philosophische Entwicklungsgang versehen von Josef Körner. Frankfurt a. M. 1935, 18ff.

den sich in Walter Benjamins Dissertation zwei Interpretationsstrategien vorgeprägt, die die Forschung hinsichtlich des Schlegelschen Grundgedankens leiten sollten: die Erklärung des Schlegelschen Absolutum durch die Theorie des „Reflexionsmedium“⁵ und die Kontextualisierung einzelner Wechselerweis-Zitate in die Zusammenhänge der späteren Vorlesungen über „Transzendentalphilosophie“ aus den Jahren 1800/01.⁶ Trotz einer kurzen Apologie des frühromantischen Systembegriffs steht auch für Benjamin fest, daß Schlegel in der Athenäum-Zeit das Absolute nicht primär systematisch-begrifflich sondern ästhetisch zu erfassen suchte: „Die Ich-freie Reflexion ist eine Reflexion im Absolutum der Kunst.“⁷ Die Theorie des „Reflexionsmedium“ setzt daher Hegels These einer *Poetisierung der Fichteschen Philosophie* fort und verstellt den Blick für die anderen Dimensionen der Schlegelschen „Grundlegung“. Einer der ersten Interpreten, die aus diesem Schema ausbrechen, ist Reinhard Lauth, der bereits in der Wolde-mar-Stelle die „irrige Annahme des absoluten Idealismus wie ihn Schelling und Hegel seit 1801 vertraten“⁸ vorgeprägt sieht. Wie sich später zeigen wird, ist diese Vorläuferstellung Schlegels jedoch keineswegs ausgemacht. Eine erste begründungstheoretische Einordnung des Wechselerweises lieferte Manfred Frank. Seit 1972⁹ wies er immer wieder auf seine fundierende Funktion hin und deutete ihn in Abgrenzung zu Jacobis Regreßargument folgendermaßen:

„Das [...] als Fichtes Grund-Dilemma aufgezeigte Problem des An-sich-für-sich soll demnach durch einen progressiven Reflexionserweis gelöst werden. Eine jede Phase begründet die vorangehende und läßt sich umgekehrt aus ihr begründen. Das Absolute durchwaltet kontinuierstiftend die ganze Reihe; und insofern beweist die Reihe (anders als Jacobi es dachte, eben durch ihren essentiellen Bezug aufs Ganze) das synthetische Wirken des Absoluten durch dessen nachweisbare Manifestation in relativen (partikulären) Synthesen. Andererseits entzieht sich dieses Prinzip, und die

⁵ Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik. Frankfurt a. M. 1973, 32ff.

⁶ Ebd. 38.

⁷ Ebd. 35.

⁸ Reinhard Lauth: Fichtes Verhältnis zu Jacobi unter besonderer Berücksichtigung der Rolle Friedrich Schlegels in dieser Sache. In: Friedrich Heinrich Jacobi. Philosoph und Literat der Goethezeit, hg. v. Klaus Hammacher, Frankfurt a. M. 1971, 191.

⁹ Manfred Frank: Das Problem „Zeit“ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung. Paderborn, München, Wien, Zürich ²1990, 27f.

Reihe lebt auf Anleihe eines *in* ihr Unerweislichen, von dem nur gesagt werden kann, es werde immer wahrscheinlicher.“¹⁰

Das Ungenügen der Vernunft, die sich nur in einem „progressiven Reflexionserweis“ zu fassen bekommt, treibt zu ästhetischen Darstellungsweisen des unausdeutbaren Grunds im Bewußtsein. Winfried Menninghaus sieht im Schlegelschen Fundament vor allem eine Grundlegung frühromantischer Ästhetik. Der Wechselbegriff wird von ihm als absolute Selbstreflexion bestimmt, in der ein Absolutes als „Totalität der als solche *nicht-absoluten* Glieder des Wechsels“¹¹ gegeben sei. Ernst Behler stellte in einer früheren Deutung den Wechselerweis in die Zusammenhänge des Bildungsbegriffs¹², Thomas E. Schmidt interpretiert ihn als ein „zentrales systematisches Argument“, das „einen erkenntnistheoretischen Realismus“ begründe, führt dies aber nicht näher aus.¹³ Andreas Arndt rückt die 1796er Notizen in die Problemstellungen der späteren Vorlesungen zur Transzendentalphilosophie und versteht daher den Wechselerweis im Sinne eines „in sich zurückgehenden Kreislaufs“.¹⁴ Hans Dierkes betrachtet nicht den Wechselerweis sondern die Ironie als „absolute Synthesis“¹⁵ des Systemprojekts, umschreibt neuerdings jedoch den Grundgedanken als einen „vollendet zirkulären Wechselerweis von geschichtlicher und intellektueller Anschauung, Tat und Theorie, begeisterter Dichtung und logischer Deduktion“.¹⁶ Auch diese Formulierung reicht aber nicht hin, um die einzelnen Notate wirklich zu erhellen.

Die Unsicherheit und Vorsicht der Wechselerweis-Interpretationen folgt aus der Eigenart der auszulegenden Texte selbst. Ein Großteil der Schlegelschen Bemerkungen entzieht sich dem unmittelbaren Verständnis, so daß nicht einmal auf Anhieb zu

¹⁰ Manfred Frank: Philosophische Grundlagen der Frühromantik. In: Athenäum 4, 1994, 116.

¹¹ Winfried Menninghaus: Die unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt a. M. 1987, 57.

¹² Vgl. Ernst Behler: „Einleitung“. In: KFSa 8, XLif.

¹³ Thomas E. Schmidt: Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans. Literarische Reaktionen auf Erfahrungen eines kulturellen Wandels. Tübingen 1989, 138.

¹⁴ Andreas Arndt: Zum Begriff der Dialektik bei Friedrich Schlegel 1796-1801. In: Archiv für Begriffsgeschichte 35, 1992, 267; ders.: Dialektik und Reflexion. Zur Rekonstruktion des Vernunftbegriffs. Hamburg 1994, 129.

¹⁵ Hans Dierkes: Ironie und System. In: Philosophisches Jahrbuch 97, 1990, 257.

¹⁶ Hans Dierkes: Philosophie der Romantik. In: Helmut Schanze (Hrsg.): Romantik-Handbuch. Stuttgart 1994, 437.

klären ist, in welchen Problemzusammenhang der Wechselgedanke einzuordnen ist. Die wichtigsten Belegstellen finden sich in hunderten von Notizen und Exzerpten verstreut, die nur einen geringen Explikationsgrad aufweisen. Jeder Interpret muß daher zunächst eine Hypothese über die Fragen entwickeln, auf die Schlegel vermutlich antworten wollte. Bislang wurden dazu die Ausführungen zur Wechselbestimmung aus Fichtes „Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre“ von 1794/95 und Jacobis Schrift „Ueber die Lehre des Spinoza in Briefen an Herrn Moses Mendelssohn“ (2. Aufl. 1789) herangezogen. Doch etwas drittes gilt es zu berücksichtigen. Der durch die schwierige Textgrundlage und den fehlenden Problemzusammenhang gegebene Verständniswiderstand wird durch eine lückenhafte Überlieferung vergrößert. Von fünf philosophischen Heften aus den Jahren 1796/97 ist bekannt, daß sie Anfang des 19. Jahrhunderts an den Wiener Theologen Anton Günther verliehen wurden und seitdem fehlen.¹⁷ Der elf Jahre jüngere Günther beschäftigte sich vor und während seiner Wiener Zeit mit der Philosophie Fichtes und Schellings¹⁸, was nahelegt, daß Schlegel von seinen zahlreichen Heften gerade diejenigen verlieh, in denen seine Auseinandersetzung mit dem Programm der Fichteschen Grundsatzphilosophie am ausführlichsten niedergelegt war. Sie konnten Günther in seinen Studien am meisten nutzen. Darüber hinaus fehlt ein weiteres Heft des Jahres 1797, dessen Titel „Zur Grundlehre“ bereits anzeigt, daß es ausschließlich den Grundfragen der Schlegelschen Frühphilosophie gewidmet war.¹⁹ *Die argumentative Rekonstruktion des Wechselgrundgedankens und Ironiebegriffs entbehrt daher vermutlich seit Beginn des neunzehnten Jahrhunderts ihrer wichtigsten Quellen.* Viele Grund-Notizen tauchen in Heften auf, die nicht der Selbstverständigung über die Grundsatzproblematik dienen sollten, sondern für essayistische Projekte angelegt worden waren. Die Tatsache, daß das Grundlehren-Heft fehlt, erklärt die scheinbare Dürftigkeit der expliziten Wechselweis-Belege sehr gut und führt vor Augen, daß jede Interpretation der Wiederherstellung eines alten

¹⁷ Vgl. den Brief des Bonner Philosophen und Schlegeleditors C. H. J. Windischmann an Dorothea Schlegel vom 20. Dezember 1834. In: KFSa 18, XLIII.

¹⁸ Vgl. Peter Knoodt: Anton Günther. Wien 1881, Bd. 1, 84ff.; Joseph Pritz: Glauben und Wissen bei Anton Günther. Eine Einführung in sein Leben und Werk mit einer Auswahl aus seinen Schriften. Wien 1963, 17.

¹⁹ Der Titel dieses Heftes ist aus dem Schlegelschen Nachlaßverzeichnis bekannt; vgl. Ernst Behlers Editionsbericht: „Der literarische Nachlaß Friedrich Schlegels“. In: KFSa 11, XVII sowie KFSa 18, XLIVf.

Mosaiks gleicht, von dem die Steinchen in der Mitte, die das zentrale Motiv bildeten, fehlen, während sich die Ornamente am Rand ganz gut zusammenlegen lassen.

Vergleichbare Probleme stellen sich bei der Rekonstruktion der philosophischen Anfänge Friedrich Hölderlins, die in den letzten Jahren entscheidend vom Münchner Jena-Projekt unter der Leitung von Dieter Henrich vorangetrieben wurde. Von den Ergebnissen dieses Projekts wird auch die Schlegel-Forschung noch auf längere Zeit profitieren können.²⁰ Im Gegensatz zu Hölderlin kommt im Falle Friedrich Schlegels, sieht man einmal von den Studienjahren an der Leipziger Universität und dem Dresdner Umgang mit Körner ab, der Jenaer Konstellation der Jahre 1796/97 die größte Bedeutung zu. Schlegel selbst datierte später den Anfang seiner „*philosophischen Lehrjahre*“ in das Jahr 1796²¹, was damit übereinstimmt, daß schon zwischen August und November des Jahres wichtige Kritikpunkte am Fichteschen Idealismus notiert werden und sich bereits nach wenigen Wochen des Jena-Aufenthalts das Profil einer eigenständigen Philosophie abzuzeichnen beginnt, deren Ansatz und Folgen offenbar selbst von Novalis trotz zahlreicher Gespräche nicht sogleich verstanden wurden. Erst kurz vor Schlegels Abreise nach Berlin, im Juni 1797, schreibt er ihm: „Mit Fichten hast Du ungezweifelt recht – ich rücke immer mehr in Deinen Gesichtspunct seiner WL[Wissenschaftslehre] hinein.“ (23, 372) Um die Schwierigkeiten Hardenbergs besser zu verstehen, muß man berücksichtigen, daß Schlegels Jena-Aufenthalt in eine Wendephase der Fichteschen Grundsatzphilosophie fällt. Im Unterschied zu Hölderlin und Novalis geriet Schlegel erst zu einem Zeitpunkt in die persönliche Auseinandersetzung mit Fichte, als dieser schon daran gegangen war, eine neue Darstellungsweise seiner Gedanken vorzulegen. Mit der Osterpublikation der „Grundlage des Naturrechts“ (1796) hatte Fichte Kurskorrekturen vollzogen, die sich schließlich auf die Vortragsweise der „Wissenschaftslehre nova methodo“ (seit WS 1796/97) auswirken und von ihr ausgear-

²⁰ Vgl. Dieter Henrich: Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistische Philosophie (1789-1795). Stuttgart 1991, 7-26.

²¹ Brief an August Wilhelm, Ofen, den 18. November 1809. In: Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis, hg. v. Josef Körner. Bern, München 1969, Bd. 2, 85: „Außerdem habe ich schon lange im Sinne unter dem Titel *philosophische Lehrjahre*, mein Spekuliren, wie ich seit 1796 Tagebuch darüber geführt, genetisch zu schildern.“ Siehe auch: Ernst-Behler: Friedrich Schlegels erster Aufenthalt in Jena: Vom 6. August 1796 bis zum 3. Juli 1797: In: MLN 102.1, 1987, 544-569.

beitet werden. Da Schlegel offenbar die Vorlesungen Fichtes besuchte (vgl. 23, 333; 367), ist es durchaus möglich, daß er nach einiger Zeit in den Gesprächen mit Novalis einen gewissen ‚Vorsprung‘ besessen haben könnte, der sich durch die Ausarbeitung seines „Wechselgrundes“ zu einer größeren intellektuellen Differenz ausweiten konnte. Denn „*nova methodo*“ bezeichnet nicht nur eine Veränderung in der Darstellungsweise, sondern auch das Anfangsproblem, die Selbstbewußtseins- und Realismusfragen wurden seitdem in zum Teil abweichender Terminologie und Begründung vorgetragen. Besonders schwer wiegt, daß Fichte die praktische und empirische Dimension des Selbstverhältnisses wesentlich stärker akzentuierte und in immer ausführlicheren Versuchen eine Ableitung der Intersubjektivität unternahm, die für das Rechtsverhältnis konstitutiv ist. Die unmittelbare Selbstgewißheit wird von vornherein mit dem Wissen um andere Subjekte außerhalb des eigenen Selbst verbunden. Dies kann neben der Überwindung der traditionellen Selbstbewußtseinstheorien als Fichtes zweite revolutionäre Einsicht dieser Jahre bezeichnet werden. Obwohl dieser Schritt von der theoretischen zur praktischen Vernunft seit der Veröffentlichung der „Begriff-Schrift“ (1794) angekündigt und von Fichte schon in den „Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten“ (1794) und in seinen „Eignen Meditationen“ (1793/94) entwickelt war, ist doch vielen Zeitgenossen der Ich-Begriff der Wissenschaftslehre erst durch die konkrete Durchführung verständlich geworden, die er seit dem Erscheinen des „Naturrecht“ erhielt. Johann Benjamin Erhard zum Beispiel schlug bereits am 16. Juni 1796 vor, man müsse Fichte „durch Kritik des Willens“ widerlegen.²² Diese Veränderung der Problemstellungen hängt mit der Strategie der „Grundlagen“ zusammen, offene Fragen in den praktischen Teil der Wissenschaftslehre zu verschieben, die nun im „Naturrechts“ nicht länger umgangen werden konnten. Friedrich Schlegel dürfte im Gegensatz zu Hölderlin und Novalis weniger über die „Grundlagen“ als über das „Naturrecht“ und die „Wissenschaftslehre *nova methodo*“ in seine eigenen Spekulationen geraten sein und konnte daher seine Kritik und ‚Überwindung‘ Fichtes mit anderen Argumentationstrategien verfolgen, als dies in den Jahren zuvor denkbar gewesen wäre.

²² Brief an Niethammer, aus Nürnberg, 16. Juni 1796. In: Friedrich I. Niethammer: Korrespondenz mit dem Klagenfurter Herbert-Kreis, hg. v. Wilhelm Baum u. a. Wien 1995, 177.

Um ein deutlicheres Verständnis von Schlegels eigenem ‚Gesichtspunct‘ der Wissenschaftslehre zu erhalten, soll in Teil 1 der Untersuchung, der den Jenaer Studien des Jahres 1796 gewidmet ist, (II.) der Begriff und die Funktion des ‚Wechselerweises‘ aus dem Zusammenhang der Jacobi-Rezension geklärt werden, in der der Grundgedanke erstmals geäußert wird. Auf die Belege für einen sich damit vollziehenden Positionswandel Schlegels wurde hier weitgehend verzichtet. Die Dokumentation seines Dresdner Fichteanismus, der sich vom Studium-Aufsatz (Abschluß im November 1795) über die Hefte „Von der Schönheit in der Dichtkunst“ (nicht vollendete Reinschrift im Frühjahr 1796) bis in den Republikanismus-Aufsatz (Abschluß im April 1796) erstreckt, führt zunächst nur die Plötzlichkeit des Umschwungs vor Augen und belegt, warum Schlegel später schreiben konnte, daß „auch die sichersten und besten [Grundsätze] in einen Abgrund von Irrthümern führen“ (18, 518, 13) können. Die Art und Weise, in der die Alternative zum Fichteschen Grundsatz formuliert wurde, setzt zwar Dresdner Überlegungen fort, kann aber auch ohne diese Vorgeschichte herausgearbeitet werden (III.). Dabei ist zu berücksichtigen, daß die Kritikpunkte an Jacobi und Fichte im größeren Rahmen einer Widerlegung *dogmatischer* Philosophietypen erfolgen (IV.). Die Zurückweisung der Dogmatismen ist über die Explikation von Voraussetzungen des Erkenntniswillens vermittelt, die der Philosophierende *durch die Tat* und *einstweilen auf ewig* anerkennen wollen muß. Ziel dessen ist ein neuer, *sich selbst begründender* Begriff von *Kritizismus*, dessen Systematik (V.) aufsteigend eine *Analyse* der transzendentalen Bedingungen des gemeinschaftlichen Wahrheitswillens bis zur letzten Voraussetzung des neuen Grundes „*Das Ich soll sein*“ und davon absteigend eine *synthetische* Erkenntniserweiterung vorsieht. Diese Überlegungen waren bereits Anfang Dezember 1796 im Grundriß soweit vorangeschritten, daß Schlegel sich daran machen konnte, seine wichtigsten Notate zu einem ersten ‚Systemfragment‘ zusammenzustellen, in dessen Formspielerei sich ein neues, „ironisches“ Darstellungsbewußtsein verrät. Da diese Fragmentsammlung bislang in ihrer eigenständigen Textgestalt übersehen wurde und sich ihre raffinierte, selbstreferentielle Struktur nur unter der Perspektive des Grundgedankens aufzeigen läßt, soll sie in einem abschließenden Exkurs vorgestellt werden (VI.).

Teil 2 wird die Ausarbeitung vertiefen, die der „Wechselgrundsatz“ in den Schriften des Jahres 1797 erfahren hat. Sein öffentliches „*Debut* auf dem philosophischen Theater“ (23, 363) gab

Friedrich Schlegel am 21./22. März 1797 mit der Besprechung des Niethammerschen „Philosophischen Journal“ in der Jenaer „Allgemeine Literatur-Zeitung“. Die kontextuelle Erschließung einiger Passagen der Rezension erlaubt eine weitere Präzisierung, die schließlich dahingehend zusammengefaßt werden soll, daß es sich beim „Wechselgrund“ um einen *notwendigen Widerstreit im Selbstverhältnis* handelt, der sich mit den Begriffen des Wollens, Sollens und Könnens formulieren läßt. Der „Wechselerweis“ gehört letztlich Problemstellungen an, die von Kants „Kritik der praktischen Vernunft“ zu Fichtes „Wissenschaftslehre nova methodo“ führen und bei Schlegel eine transzendentalpragmatische Wendung erhalten. In der Unhintergebarkeit eines urbanen, intersubjektiven Wahrheitswillens, dessen Zwecksetzung weder erfüllt noch preisgegeben werden kann und soll, zeigt sich ein notwendiger Zwiespalt des Bewußtseins, dessen Lösung nur im progressiven Wechsel gegensätzlicher Handlungsweisen geschehen kann. Schlegel sah in der Ironie eine „Aufhebung“ des allgemeinen Widerstreits und seiner Folgen gegeben, da sie nicht nur auf die Notwendigkeit dieser Grundantinomie verweist, sondern auch im Vollzug anerkennt. Nur im Anerkennen des Widerstreits können aber Freiheit und Autonomie bewahrt und eine „metastabile“ Form des Ausgleichs gewonnen werden, für die die Gestalt des Sokrates als Vorbild dienen konnte: „Opfre den Grazien, heißt, wenn es einem Philosophen gesagt wird, so viel als: Schaffe dir Ironie und bilde dich zur Urbanität.“ (2, 251, 431)

II. Jacobis performativer Selbstwiderspruch

„Empfindlicher, als Jacobi hier, ist schwerlich jemals ein Schriftsteller angegriffen,“²³ bemerkte Wilhelm von Humboldt nach der Lektüre von Schlegels Besprechung der Zweitaufgabe des „Woldemar“, die im Oktober 1796 im Reichardtschen „Deutschland“ erschienen war. Die Woldemar-Rezension gehört zu Schlegels ersten Jenaer Aufsätzen und steht, wie er seinem Dresdner Mentor Körner brieflich mitteilt, mit den neuen Studien in engem Zusammenhang, die er seit der Ankunft in Jena, am 6. August 1796, betrieben hatte:

²³ Wilhelm von Humboldt: Briefe an Karl Gustav von Brinckmann, hg. u. erl. v. Albert Leitzmann. Leipzig 1939, 93.

„Seit ich von Weißenfels den kleinen provisorischen Brief schrieb, haben meine Arbeiten und die interessanten neuen Gegenstände hier der Zeit solche Flügel gegeben, daß ich kaum glauben kann, wenn ichs berechne, wie lange ich schon hier bin. – Ich bin sehr fleissig gewesen, habe mich aber fast nur mit den Neuern beschäftigt. Ich treibe es mit großem Eifer und bin in sehr unklassischen oder anticlassischen Schriftstellern vergraben. Ich war auf dem besten Wege von der Welt mich im Studium der Antiken zu petrifizieren. Doch hoffe ich, war es noch Zeit genug, um die Biegsamkeit des Geistes zu retten. [...] Die einzig bedeutende Frucht, welche dieses Studium bis jetzt getragen hat, ist eine Recension des *Woldemar*. [...] nun werden wohl diesen Winter einige der philosophischen Projekte realisiert werden, mit denen ich Sie schon einmal unterhalten habe.“ (23, 332)

Zu den „Neuern“, deren Lektüre Schlegel erwähnt, gehörten sehr wahrscheinlich sowohl das literarische und philosophische Werk Jacobis, als auch die Tübinger Frühschriften Schellings. Darüber hinaus dürfte er wie gewöhnlich schon bald die neuen Hefte des Niethammerschen „Philosophischen Journals“ studiert haben, deren Reihenfolge sich aufgrund von verlegerischen Problemen derart verkehrt hatte, daß im Juli 1796 die Hefte 2 und 4 des vierten Bandes zusammen erschienen waren, nachdem man schon im April die Hefte 1 und 3 ausgeliefert hatte.²⁴ Die Hefte 2 und 4 sollten die letzten des von Niethammer herausgegebenen Journals bleiben, bis es mit Fichte als Mitherausgeber im Frühjahr 1797 weitergeführt werden konnte. In den beiden Juli-Heften des Journals konnte Schlegel den Beschluß der Niethammerschen „Briefe über den Religions-Indifferentismus“ sowie – anonym – den ersten Teil von Schellings „Neuer Deduktion des Naturrechts“ finden. Auf beide Texte wird später (Teil 2) zurückzukommen sein, da er sie in seiner Journal-Besprechung aufschlußreich kommentiert.

Was nun das Studium von Jacobis Schriften anbelangt, so ist uns dazu über Jean Paul eine Anekdote überliefert. Bereits während seines einwöchigen Besuchs bei Novalis zwischen Ende Juli und Anfang August hatte Schlegel – wie Jean Paul von Novalis selbst gehört haben will – alle bis dahin erschienenen Werke Jacobis für seine Rezension noch einmal studiert und war zunächst so begeistert, daß er gesagt haben soll, „er werde in seinem Leben keine solche Zeile machen können.“ Daraufhin habe er „sich immer tiefer hineingearbeitet und endlich sei ihm ein Licht über den Wolde-

²⁴ Vgl. das Intelligenz-Blatt der „Allgemeinen Literatur-Zeitung“ vom 25. Mai und 30. Juli 1796.

mar[schen] Egoismus aufgegangen.“²⁵ Über den hier erwähnten Egoismus-Vorwurf gibt uns Schlegels Text reichhaltig Auskunft, so daß sich die Klärung des Vorwurfs als Einstieg in die Suche nach den Gründen der Polemik anbietet. Schlegel sieht im Titelhelden Woldemar einen „geistige[n] Wollüstling“ und „grobe[n] Egoist[en]“ (2, 64), weil dieser seine Allwine nicht wirklich liebe: „es ist [...] empörend, wie er sich noch freuen darf, daß er sie nur besitze, ohne von ihr besessen zu werden.“ (ebd.) Dies sieht wie eine bloße Kritik am Jacobischen Liebes- und Freundschaftsverständnis aus, dem Schlegel entgegenhält, daß Freundschaft „eine gemeinschaftliche Liebe, Wechselbegeisterung“ sei (2, 63). Die Opposition zwischen Heteronomie und Autonomie, auf der die Kritik fußt, greift jedoch weiter aus. Schlegel führt die „gegenseitige[] Unheirbarkeit“ (2, 64) der Jacobischen Menschen auf deren Tendenz zurück, „ihre Taten und ihre Verhältnisse für sich und untereinander außerordentlich, seltsam, sonderbar und unbegreiflich zu finden,“ (ebd.) was sich in einem „Grübeln“ (2, 66) äußere und mit einem „unfruchtbaren Begriff des Unendlichen“ (2, 67) in Zusammenhang stehe. Die Jacobischen Figuren blieben versunken in sich selbst, ihrem Treiben fehle die harmonische Tendenz, ohne die alles Streben nach einem Unendlichen in „Seelenschwelgerei“ endigen müsse. Auch die Schlußsentenz des Romans „*Vertrauet der Liebe. Sie nimmt alles; aber sie giebt alles*“²⁶, nennt er daher eine „triviale Bemerkung“, die „unmöglich für ein philosophisches Resultat gelten“ (2, 68) könne; die philosophischen Reflexionen insgesamt würden nur eingesetzt, um am Ende die Philosophie als solche in Richtung Religion zu verlassen: „die Philosophie [wird] hier nur als *Mittel* gebraucht“, Wahrheit und Wissenschaft würden „einer höhern Absicht mit Bedacht aufgeopfert“ (ebd.), so daß Jacobis Figuren eine fundamentale Bedingung des Philosophierens fehle: die *Philosophie* im alten Sokratischen Sinne des Worts, die *Wissenschafts*liebe, die Schlegel auch als „*logischen Enthusiasmus*“ bezeichnet (2, 69). Im ersten Annihilationsschritt wird eine falsche Form von Selbstbestimmung kritisiert, durch die sich die Freiheit des Menschen nicht verwirklichen kann, weil mit ihr eine problematische Entfremdung des Erkenntnisstrebens verbunden ist. Schlegel betont immer wieder, daß die religiöse Instrumentalisie-

²⁵ Jean Paul: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Dritte Abteilung. Dritter Band: Briefe 1797-1800, hg. v. Eduard Berend. Berlin 1959, 287.

²⁶ Friedrich Heinrich Jacobi: Werke, hg. v. Friedrich Roth und Friedrich Köppen. [Leipzig 1812-25], ND Darmstadt 1968, Bd. 5, 482.

rung des Philosophierens letztlich den Begriff der Willensfreiheit unterminiert: Wer „anbetende Liebe als das eigentliche Geschäft seines Lebens treibt,“ muß endlich „allen Begriff von Willen verlieren und selbst vernichtet in die Knechtschaft fremder oder eigener Laune sinken.“ (2, 74)

Konzentrierte sich der erste Teil der Besprechung auf den Roman selbst, so gerät im zweiten Teil die Philosophie Jacobis stärker in die Kritik. Erst jetzt wird deutlich, daß sich Schlegels anfängliche Sticheleien nicht auf ein bloßes Ressentiment gegen die Religiosität Jacobis reduzieren lassen. Im engeren Sinne argumentativ werden die Ausführungen dort, wo er Jacobi einer direkten *Selbstwidersprüchlichkeit* zu überführen versucht. Aus diesem zweiten Argumentationsschritt zieht die Polemik ihre Stoßkraft:

„Jacobi mußte die philosophierende Vernunft hassen,“ heißt es apodiktisch. „Aber nur wenn Streben nach Wahrheit und Wissenschaft die Seele dieses Lebens ist, kann der Geist desselben philosophisch genannt werden, ohne jedoch darum eine Philosophie zu sein: keineswegs hingegen, wenn er um einen Lieblingswunsch zu befriedigen, die konstitutionellen Gesetze, denen sich jeder Denker durch die Tat (wie der Bürger durch den Eintritt in den Staat) unterwirft, und unterwerfen muß, ohne Scheu übertritt.“ (2, 71)

Schlegel deutet hier erstmals an, daß es *konstitutionelle Gesetze* des Philosophierens gebe, denen man sich *durch die Tat* unterwirft. Etwas später wird er Jacobi dafür tadeln, daß „seine Sittlichkeit nur Liebe oder Gnade sein“ könne und er von keiner Tugend wisse, „welche *Gesetze* ehrte, und sich in Taten *bewiese*.“ (2, 75) Damit zeichnet sich eine Argumentation ab, die in einer Reflexion auf implizite Regeln besteht, deren Befolgung bei bestimmten Handlungen offenbar als Bedingung ihrer Möglichkeit mitgedacht werden muß. Es scheint also eine im weiten Sinne *transzendental-pragmatische* Argumentationsstrategie zu sein, mit der Schlegel der Jacobischen Entfremdung des Philosophierens begegnen will. Nun ist der angebliche „Vernunfthaß“ Jacobis allerdings selbst Resultat eines folgenreichen Arguments, das auf eine notwendige Aporie eben der gründegebenden Vernunft aufmerksam machen will, so daß sich die Frage stellt, wie sich Schlegels ‚konstitutionellen Gesetze‘ des Philosophierens zu Jacobis Argumentation gegen die Rechtfertigung eines Unbedingten verhalten.

Jacobis Kritik beruht auf der begründungsskeptischen Annahme, daß alle Argumentationen prinzipiell bedingt sind:

„Die Ueberzeugung aus Gründen ist eine Gewißheit aus der zweyten Hand. Gründe sind nur Merkmale der Aehnlichkeit mit einem Dinge, dessen wir gewiß sind. Die Ueberzeugung, welche sie hervorbringen, entspringt aus Vergleichung, und kann nie recht sicher und vollkommen seyn.“²⁷

Da jedoch die „Vorstellung des Bedingten die Vorstellung des Unbedingten voraussetzt“ (Spin² 423), so folge unmittelbar, daß wir vom Dasein eines Unbedingten eine „noch größere Gewißheit“ hätten als von unserem eigenen bedingten Dasein (ebd. 424). Nur sei die Gewißheit des Unbedingten *nicht aus Gründen herzuleiten*: „Wir können nur Aehnlichkeiten demonstrieren; und jeder Erweis setzt etwas schon Erwiesenes zum voraus; wovon das Prinzipium Offenbarung ist.“ (ebd. 225) Durch diesen Schritt glaubt Jacobi das Begründungsdenken insgesamt verlassen zu müssen und hilft sich daher, wie er selbst sagt, „durch einen *Salto mortale* aus der Sache.“ (ebd. 27) Die Leiter des Erweisens wird am Schluß der Argumentation selbst abgeworfen, um über die Unmöglichkeit einer Rechtfertigung des Absoluten die Notwendigkeit eines Glaubensaktes herzuleiten: „Erklärung ist ihm [daher] Mittel, Weg zum Ziele, nächster – niemals letzter Zweck.“ (ebd. 42) Es ist nicht nötig, Jacobis Philosophie hier im Detail auszubreiten, um zu sehen, in welche Richtung Schlegels Kritik zielt. Denn wer den *Wunsch* oder „individuelle[n] Optativ“ (2, 69) als den eigentlichen Vater des ‚Salto mortale‘-Gedankens aufzeigen möchte, um ihn vom „objektiven Imperativ“ (ebd.) des Philosophen abzugrenzen, der muß Jacobis Argumentation immanent widerlegen. In diesem Zusammenhang kommt der Konzeption des Wechselerweises eine Schlüsselrolle zu:

„Was Jacobi dafür anführt: „daß jeder Erweis schon etwas Erwiesenes voraussetze“ (Spin. S. 225); gilt nur wider diejenigen Denker, welche von einem einzigen Erweis ausgehn. Wie wenn nun aber ein von außen unbedingter, gegenseitig aber bedingter und sich bedingender *Wechselerweis* der Grund der Philosophie wäre?“ (2, 71f.)

Die Leichtigkeit und Souveränität, mit der Schlegel gleich mehrere Positionen auf einmal angreift und seinen eigenen Gedanken mit hintergründiger Bescheidenheit sowohl in Frageform als auch in Klammern gesetzt vorträgt, scheint durchaus kalkuliert. In der Beschreibung des ‚Wechselerweises‘ lassen sich vier Elemente voneinander abheben. Schlegel spricht von einem *Erweis*, greift die Jacobische Unterscheidung zwischen *Unbedingtem* und *Bedingtem* auf und

²⁷ Friedrich Heinrich Jacobi: Ueber die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn, Neue vermehrte Auflage, Breslau 1789, 215f. Im folgenden zitiert als „Spin²“.

rückt seine Alternative dezidiert in den Zusammenhang der *Grundlegungsproblematik*. Außerdem spielt er mit einer perspektivischen Ambivalenz. Die nicht näher angegebenen Relate sind nur *von außen* unbedingt, *von innen* jedoch – so darf ergänzt werden – gründen sie als Bedingte in einem gegenseitigen Bedingungsverhältnis. In einem Punkte scheint Schlegel Jacobi zuzustimmen. Jeder, der von *einem einzigen Erweis* ausgeht, gerät in seinem Erweisen in einen infiniten Regreß. Außerdem ist er bereits zu dieser Zeit – wie andere Notizen belegen – davon überzeugt, daß jedes Erkennen „schon ein *bedingtes* Wissen [sei]. Die Nichterkennbarkeit des Absoluten [...] [sei] eine identische Trivialität.“ (18, 511, 64) Trotzdem wird damit keinem universellen Regreß das Wort geredet, denn im gleichen Zuge weist er den Regreß als Einwand gegen seine eigene Position zurück. Der Sinn dieses Doppelzugs dürfte gewesen sein, Jacobis *Funktionalisierung* des Regreßarguments einer unausgesprochenen und angreifbaren Voraussetzung zu überführen. Das Gelingen des ‚Salto mortale‘ hängt nämlich von der dualistisch gestellten Alternative zwischen Bedingtem und Unbedingtem ab. Der „Wechselerweis“ deutet stattdessen auf eine Begründungsform hin, die den unendlichen Regreß der Bedingungen verhindern soll, indem sie die Vorstellung einer unendlichen, *linearen* Bedingungskette überwindet, an deren Anfang ein Unbedingtes stehen soll, und stattdessen die Unbedingtheit in die Relationalität eines *zirkulären* Begründungsgangs zwischen zwei oder mehreren Bedingungen verlegt. Nur nebenbei sei gesagt, daß Schlegel damit auch die Grundlagen seiner Dresdner Systemanstrengungen revidierte. Denn noch im Frühjahr 1796 hatte er – wie Jacobi – den „letzten Grund alles Werthes“ (16, 19) seines „poetischen Euklides“ (23, 288) „Von der Schönheit in der Dichtkunst“ über das Regreßargument herzuleiten versucht.²⁸

Die Vorstellung einer ‚Wechselbegründung‘ könnte Schlegel aus Aristoteles’ „*Analytica posteriora*“ (Buch I, Kap. 3) vertraut gewesen sein. Aristoteles führt sie nach der Zurückweisung des infiniten Regresses als Position weiterer Gegner ein: „Die anderen räumen die Möglichkeit des Wissens ein: es entstehe, sagen sie, nur durch Beweis. Aber es hindere nichts, daß es für alles einen Beweis gebe. Denn der Beweis könne im Zirkel geführt und wechselseitig eines aus dem anderen bewiesen werden.“ (Anal. post.

²⁸ Einwände gegen den Auffindungsschritt des Systemgrundes waren, eventuell noch in Dresden, von Christian Gottfried Körner geäußert worden; vgl. Joseph P. Bauke: Christian Gottfried Körner und Friedrich Schlegel. Ein unbekannter Kommentar Körners zu Schlegels Frühschriften. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 7, 1963, 23.

72b)²⁹ Aristoteles selbst betrachtet Wechselbegründungen letztlich als vitiösen Zirkel, folgert daher die Unbeweisbarkeit der Prinzipien und wählt den Ausweg einer noetischen Prinzipienschau. Dies kann trotz aller Unterschiede in Analogie zum Jacobischen ‚Glaubensakt‘ gesehen werden. Im Lichte der Aristoteles-Stelle erscheint dann Schlegels „Wechselerweis“ als Versuch, sowohl auf eine skeptische Verallgemeinerung des infiniten Regresses, als auch auf eine Form von unmittelbarer Prinzipien- oder Grundgewißheit zu verzichten, um eine Position zu verteidigen, die für alles eine Rechtfertigung verlangt und daher die Grundmomente des Selbstverhältnisses nur im Kreis erweisen kann. Mit seiner indirekten Frage äußert Schlegel gewissermaßen ein „*Tertium datur!*“, das Jacobis Schluß vom Regreß zur Grundgewißheit bestreitet. Der ‚Salto‘ wird dann, wie es im „Athenäum“ heißt, zu

„Don Quixotes Luftreise auf dem hölzernen Pferde. [...] Der gepriesne Salto mortale der Philosophen ist oft nur ein blinder Lärm. Sie nehmen in Gedanken einen erschrecklichen Anlauf und wünschen sich Glück zu der überstandnen Gefahr; sieht man aber nur etwas genau zu, so sitzen sie immer auf dem alten Fleck.“ (2, 226f., 346).

Doch welche bedingten Relate kommen als Momente des Wechselerweises in Frage, um den infiniten Regreß ohne Unbedingtes abubrechen? Wie es scheint, läßt Schlegel diese Frage in der Woldemar-Besprechung offen. Gleichwohl breitet er, ohne daß es seine Leser auf Anhieb verstehen können, alle Teile des Puzzles aus. Denn mit dem ‚logischen Enthusiasmus‘ als subjektiver Bedingung des Philosophierens und der transzendentalpragmatischen Argumentation gegen Jacobi, der durch die Tat des Philosophierens mit den konstitutionellen Gesetzen derselben in Widerspruch steht, sind bereits wesentliche Schlüsselbegriffe gefallen. Es ist, wie sich zeigen wird, die Tat des Philosophierens selbst, die den Regreß abbricht, weil sie ihm als praktische Bedingung seiner Möglichkeit zugrundeliegt. Ihr gegenüber erweist sich Jacobis ‚Sprung‘ als „ABSOLUT polemisch“ (18, 55, 361), da Jacobi „nur die Grenze wissen [will] wo es anfängt, und nur erkennen, daß es da ist.“ (Spin² 41) Bereits nach wenigen Wochen seines Jenaer Aufenthalts hatte Friedrich Schlegel offensichtlich klarere Vorstellungen darüber gewonnen, auf welche Weise er zwischen

²⁹ Aristoteles: Lehre vom Beweis oder Zweite Analytik (= Organon IV), übers. u. mit Anmerkungen versehen von Eugen Rolfes, mit einer neuen Einleitung und Bibliographie von Otfried Höffe. Hamburg 1990, 7.

Begründungsskepsis und einem Ausgang vom Unbedingten vermitteln wollte.

III. Schlegels Transformation der Fichteschen Tathandlung

Der neue Grundgedanke enthält eine Kritik an jeder Konzeption eines Ausgangs von einem Unbedingten, die *einzig über den Regreßgedanken erwiesen* wird. Deswegen ist auch Fichte betroffen, der die Entweder-Oder-Struktur der Jacobischen Reflexionen zur Herleitung des Fundaments unseres Wissens beibehielt. Fichte leitet jedoch aus der Unmöglichkeit einer Fundierung per Regreß zunächst lediglich die Möglichkeit von Wissen überhaupt her. Die Gegebenheit desselben hänge davon ab, ob sich ein unmittelbar gewisser Satz aufstellen läßt, den man als Grundsatz und Regel weiterer Deduktionen anwenden kann. „Es kommt auf den Versuch an.“³⁰ Doch wie finden wir einen solchen Grundsatz auf? Fichte bezeichnete seinen Auffindungsschritt als eine freie, „reflectirende Abstraction“ von allem, was im reflektierenden Subjekt zufällig gegeben ist (Fichte 1, 72). Die Abstraktion selbst stellt einen genialen Akt der Regelfindung dar, da sie sich selbst nicht von einer Regel des Auffindens leiten lassen kann. Dies würde in einen Regelregreß führen. In seiner „Grundlage des Naturrecht“, die im April 1796 erschien und von Schlegel und Körner noch in Dresden positiv aufgenommen wurde, gesteht Fichte ein, daß die Abstraktion nicht nur einen genialen, sondern auch einen *willkürlichen* Akt darstellt:

„Der wahre Philosoph hat die Vernunft in ihrem *ursprünglichen und nothwendigen* Verfahren, wodurch sein Ich und alles, was für dasselbe ist, da ist, zu beobachten. Da er aber dieses ursprünglich handelnde Ich im empirischen Bewusstseyn nicht mehr vorfindet, so stellt er es durch den einzigen Act der Willkür, der ihm erlaubt ist (und welcher der freie Entschluß philosophiren zu wollen selbst ist), in seinen Anfangspunct, und läßt es von demselben aus nach seinen eigenen, dem Philosophen wohlbekannten Gesetzen, unter seinen Augen fortfahren. Das Object seiner Beobachtung ist sonach die nach ihren inneren Gesetzen ohne alles äussere Ziel, nothwendig verfahrenende Vernunft überhaupt.“ (Fichte 3, 5f., Anm.)

Der Ausgangspunkt vom ursprünglichen Ich ist nur dann notwendig, wenn man in einem „freien Entschluß“ philosophieren *will*.

³⁰ Johann Gottlieb Fichte: Werke, hg. von Immanuel Hermann Fichte. Berlin 1971, Bd. 1, 54. Im folgenden zitiert als „Fichte“.

Fichte wiederholt damit eine Argumentationsform, die er aufgrund seines philosophischen Ansatzes häufiger bemühen mußte: er leitet die Annahme seines ersten Prinzips über einen *freien Entschluß* her. Unter Schlegels Notizen findet sich eine direkte Antwort auf diese Fußnote des Fichteschen „Naturrecht“, die belegt, daß dem in der Jacobi-Rezension erwähnten ‚logischen Enthusiasmus‘ eine genau bestimmte Stelle im neuen Systemansatz zukommt:

„Bei Fichte's freiem Entschluß zu philosophieren ist das Philosophieren nicht erklärt – der *freie* ein überflüssiger Zusatz. Der bloße Entschluß aber kann nicht die Kunst geben; noch weniger die Aufrichtigkeit, Reinheit und Neigung. Man kann keinen Willen wollen.“ (18, 519, 19)

Der Willensakt, der hier gemeint ist, ist der ‚logische Enthusiasmus‘ der Jacobi-Rezension, den Schlegel in die Worte faßt: „Ich will alles wissen, wo möglich; wo nicht, so viel ich kann und auch warum ich nicht mehr wissen kann –;“ – das ist der Punkt, von dem jeder ausgeht.“ (ebd.)³¹ Eine weitere Notiz legt nahe, daß es sich hierbei zugleich um Anfangspunkt und Fundament der Schlegelschen Philosophie insgesamt handelt:

„Der Anfang der Philosophie ist ein *Begriff*. Aber der Urquell des Wissens ist weder eine Sache noch ein Begriff, sondern eine Handlung. Der *Grundsatz*, die *Grundlehre* ist der *begriffmäßige Ausdruck dieser Handlung*.“ (18, 517, 2)

Die Unterscheidung eines *Handlungs-* und eines *Begriffsmoments* könnte eine Deutung für die Doppelstruktur des Wechselerweises sein. Als Handlungsmoment des Grundverhältnisses, so die im weiteren leitende Hypothese, ist dann der logische Enthusiasmus zu identifizieren. Schlegels Sprachgebrauch legt zudem nahe, daß er mit dieser Handlung eine Reformulierung der Fichteschen *Tathandlung* beabsichtigte.

Anregungen dazu konnte er aus Jacobis Spinoza-Buch entnehmen. Das Bewußtsein einer absoluten Selbsttätigkeit müßte, so

³¹ Der Ausgangspunkt des Philosophierens wird in den Jenaer Notizheften vielfach umkreist: „Ein ϕ [Philosoph] muß *alles wissen wollen*.“ (KFSA 18, 34, 167) „Das *Gegebne* womit d[er] ϕ [Philosoph] anfängt, ist; *Ich strebe nach Allheit d[es] Wissens*. – Wer dieß nicht thut d[er] ist nicht nur kein ϕ [Philosoph] sondern er philosophirt auch gar nicht mehr.“ (KFSA 18, 5, 18). In einer späteren Notiz heißt es: „Das Ganze muß anfangen mit einer Reflexion über die Unendlichkeit des Wissenstriebes.“ (KFSA 18, 283, 1048) Der Einsatz beim Willen zu Wahrheit läßt sich auch als transzendentalpragmatische Begründung des ersten Satzes der Aristotelischen „Metaphysik“ verstehen. Noch die Jenaer Vorlesungen zur „Transzendentalphilosophie“ von 1800/01 setzen mit dieser Anspielung ein: „*Wir philosophiren* – dies ist ein Faktum.“ (KFSA 12, 3).

Jacobi in der Vorrede, ein unmittelbares Bewußtsein sein und sei daher nicht einmal denkbar. Trotzdem würde man sich seiner Freiheit bewußt, wenn man diese weder als Vermögen, sich ohne Gründe zu entscheiden, noch als Wahl des Bessern unter dem Nützlichen, sondern als „*Unabhängigkeit des Willens von der Begierde*“ (Spin² XXXVIII) auffasse. „Es kann also die *Möglichkeit* absoluter Selbstthätigkeit nicht erkannt werden; wohl aber ihre *Wirklichkeit*, welche sich unmittelbar im Bewußtsein darstellt, und durch die That beweist.“ (ebd. XXXVII) Alle wollen *de facto* bereits Ziele, die von der Sinnlichkeit unabhängig sind: „Alle wollen Liebhaber der Tugend selbst, nicht der mit ihr verknüpften Vortheile seyn; alle wollen von einem *Schönen* wissen, welches nicht bloß *das Angenehme*; *von einer Freude, die nicht bloßer Kitzel sey*.“ (ebd. XLVII) Schlegel scheint diese Ausführungen Jacobis zur Tathandlung des logischen Enthusiasmus weiterzuführen, dessen Unbestimmtheit ebenfalls eine Unabhängigkeit von sinnlichen Zwecksetzungen begründet.

Mit der Transformation der Fichteschen Tathandlung zum „logischen Enthusiasmus“ oder „unbestimmte[n] *Wissenstrieb*“ (18, 517, 2) kann einem Einwand vorgebeugt werden, der gegen Fichtes Tathandlungskonzept erhoben worden war. Denn Fichtes *more geometrico* verfahren der Systemansatz setzt über eine willkürliche Handlung ein, die sich gegenüber dem Skeptiker als Forderung, es nachzutun, artikulieren muß. Schon diesem ersten Schritt gilt offenbar Schlegels Aufmerksamkeit: „Was Fichte als ausgemacht und s.[ich] von selbst verstehend voraussetzt, kann man fast immer ganz dreist widersprechen.“ (18, 31, 126) Gleich zu Beginn seiner Vorlesungen über die „*Wissenschaftslehre nova methodo*“, die Schlegel seit Mitte Oktober 1796 hören konnte, räumte Fichte ausdrücklich den *Postulat*charakter seiner Tathandlung ein:

„Ubrigens ist es richtig [,] daß man in der Philosophie von einem Postulate ausgehen müsse; auch die WissenschaftsLehre thut dieß, und drückt es durch Thathandlung aus. Dißes Wort *wurde* nicht verstanden; es heißt aber, und soll nichts anderes heißen, als man soll innerlich handeln, und diesem Handeln zusehen. Wer also einem anderen die Philosophie vorträgt, der muß ihn auffordern diese Handlung vorzunehmen, er muß also postuliren.“³²

Zieht man diesen Postulatbegriff heran, so wird eine der dunklen aber einschlägigen Wechselerweis-Notizen Schlegels verständli-

³² Johann Gottlieb Fichte: *Wissenschaftslehre nova methodo*. Kollegnachschrift K. Chr. Fr. Krause 1798/99, hg. und eingel. v. Erich Fuchs. Hamburg 1994, 28. Im folgenden zitiert als „*Fichte-K*“.

cher, die die bisherige Vermutung, daß mit dem logischen Enthusiasmus ein Moment des Wechselerweises bezeichnet ist, ebenfalls bestätigt:

„Nicht das Gebot: *Wissenschaft soll sein* – kann der Philosophie zum Grunde gelegt werden. Denn diese kann nur *synthetisch* aus dem: *Das Ich soll seyn* – abgeleitet und also von dem Gegner in Anspruch genommen werden; nicht *analytisch*, aus dem was er nothwendig *durch die That* zugiebt, entwickelt werden. – Dieß *schlechthin* ohne Rücksicht auf den Gegner postuliren und den Gegner nicht widerlegen, sondern ihm nur beweisen, daß er sich selbst widerspreche, daß er ein Sophist sey – ist noch nicht hinreichend. Es ist dann gewiß, daß der Gegner Unrecht habe, aber nicht, ob der Philosoph Recht habe. In meinem System ist der letzte Grund wirklich ein *Wechselerweis*. In Fichte's ein Postulat und ein unbedingter Satz.“ (18, 520f., 22)

Offensichtlich wollte Schlegel den Aufforderungsakt der Fichteschen Philosophie beseitigen zugunsten einer Voraussetzung des Wahrheitswillens, der für jeden unhintergebar ist. Die Überzeugung der Frühromantiker, daß alle Menschen als Menschen bereits Philosophen sind, findet hier ihre transzendentalpragmatische Stützung. Zudem erscheint Schlegel der Anfang bei einem Postulat nicht nur methodisch ungeeignet, er sei auch in sich selbst widersprüchlich: Fichte „geht aus von ~~dem Postulat~~³³ dem willkür[ichen] Satz: Wissenschaft soll seyn. Nun widerspricht aber nichts so sehr der Wissenschaft, als ein willkürlicher Satz. Form und Inhalt dieses Satzes s[in]d in diametraler Opposition, und heben einander auf.“ (18, 506, 13) Das Postulat bleibt ein Appell an den *guten Willen* des Skeptikers, in sich einen Punkt absoluter Selbstgewißheit zu finden, und kann daher keine Unbedingtheit für sich beanspruchen, die doch von Fichte mit dem Wissensbegriff verbunden wurde. Eine Zurückweisung des Tathandlungspostulats, wie die von Johann Benjamin Erhard, kann durch Schlegels logischen Enthusiasmus abgewendet werden. Erhard hatte in seiner Rezension von Schellings Ich-Schrift, die am 11. Oktober 1796 in der „Allgemeinen Literatur-Zeitung“ erschienen war, geschrieben:

„Rec. hat das Unglück, sein eigenes Ich als Gegenstand eines objectiven Wissens unbegreiflich zu finden. [...] So weit er es fassen kann, so ist der reale Gegenstand desselben durch Nichts verbürgt, als durch eine intellectuale Anschauung, die diesen Namen in soferne nicht einmal verdient, als an ihr Nichts angeschaut wird, denn in seinem ganzen Innern

³³ Vgl. zu dieser aufschlußreichen Streichung Schlegels: KFSa 19, 527, Anm. 13.

kann Rec. Nichts finden, worauf die Prädicate des absoluten Ichs passen.“³⁴

Schlegel setzt offenbar nicht den Willen, in sich zurückzugehen usw., sondern den alles wissen zu wollen, an den Anfang, den auch der Skeptiker, wie noch genauer zu begründen sein wird, auf Nachfrage nicht in gleicher Weise abstreiten kann. Der Verzicht auf den unbedingten Anfang und die intellektuelle Anschauung, die mit dem Postulat der Tathandlung zusammenhängt, geschieht also nicht um der Strenge der Wissenschaftslehre Abbruch zu tun, sondern im Gegenteil, um diese in ihrem Anfangspunkt gegenüber der Grundsatzskepsis noch besser zu fundieren. Insofern kann Schlegel Fichte begründet vorwerfen, daß sein „Anfangspunkt überhaupt sehr unsystematisch“ sei (18, 92, 759). Man könnte es, um einen Ausdruck aus Schellings „Briefen über Dogmatismus und Kritizismus“ zu gebrauchen, als *Paradox der schwachen Vernunft* bezeichnen, daß sich der Verzicht auf die Absolutheit der inneren Selbstgewißheit als intersubjektiver Begründungsfortschritt erweist.

Auf die Veränderung seines Anfangspunkts hat Schlegel häufiger mit der Formulierung ‚Anfang in der Mitte‘ hingewiesen: „Die Philosophie [muß] wie das epische Gedicht in der Mitte anfangen, und es ist unmöglich diesselbe so vorzutragen und Stück für Stück hinzuzählen, daß gleich das Erste für sich vollkommen begründet und erklärt wäre.“ (18, 518, 16) Bei diesem Mittelpunkt dürfte er wohl weniger an ein Reflexionsmedium im Benjaminschen Sinne gedacht haben, als an den Anfang der Systemkonstruktion durch den Willensakt des logischen Enthusiasmus, in dem bereits ein Absolutum, eine Allwissenheit nämlich, als Ziel des unbestimmten Willens gesetzt wird.³⁵ Die Mitte liegt dabei in der Innenperspektive der wissenwollenden Individuen selbst, wes-

³⁴ Johann Benjamin Erhard: (anonym) Rezension v. Friedrich Wilhelm Joseph Schellings „Vom Ich als Prinzip der Philosophie“. In: ALZ 1796/IV. Nr. 319, Dienstag, den 11. Oktober 1796, Sp. 89f. Im folgenden zitiert als „Erhard“.

³⁵ Ein weiteres Argument für die Deutung des Anfangs in der Mitte als Einstieg der Systembildung bei der Handlung des logischen Enthusiasmus ergibt sich aus Fichtes Vorlesungen zur „Wissenschaftslehre nova methodo“. Fichte führt dort den reinen Willen explizit als „Mittelpunct“ seiner neuen Darstellungsweise ein (vgl. Fichte-K § 13, 138), so daß sich der ‚Anfang in der Mitte‘ als Versuch verstehen läßt, den Grundbegriff und Mittelpunkt der „Wissenschaftslehre nova methodo“ in modifizierter Form direkt an den Anfang des eigenen Systems zu stellen. Schlegel fängt gewissermaßen mit dem Moment an, das mit Fichte erst in der Mitte liegt.

wegen es auch im „Athenäum“ heißt: „*Subjektiv betrachtet*, fängt die Philosophie doch immer in der Mitte an, wie das epische Gedicht.“ (2, 178, 84)

Fichtes Konzeption der intellektuellen Anschauung wird zudem von Schlegel häufiger als *mystisch* und *egoistisch* bezeichnet. So heißt es etwa: „Fichte ist so sehr $\phi\sigma$ [Philosoph] als es d[er] Mystiker nur sein kann. Vom Mysticism ist es klar, daß er s.[ich] selbst erzeugt. Sein WESEN und auch sein ANFANG ist d[as] willkührl[iche] Setzen eines Absoluten.“ (18, 4, 7) Oder ein andermal:

„Postulirt man Wissenschaft und sucht nur d.[ie] Bedingung ihrer Möglichkeit, so geräth man in d[en] Mysticism und d.[ie] consequenteste von diesem Standpunkt einzige mögliche Auflösung d[er] Aufgabe ist – *das Setzen eines absoluten Ich* – wodurch Form und Inhalt d[er] absoluten Wissenschafts[ehre] zugleich gegeben wird.“ (18, 7, 32)

Nach den bisherigen Bedeutungszuschreibungen lassen sich diese Einträge wie folgt verstehen: Das Postulat Fichtes fordert den einzelnen dazu auf, sich irgendein bestimmtes Objekt zu denken. Man denke zum Beispiel an diesen Text. Nun soll man sich darauf besinnen, wer es ist, der den Gedanken des Textes denkt: „Im Denken des Objects verschwindet man in demselben, man denkt das Object, aber nicht daß man selbst das denkende sei.“ (Fichte-K 29) Erst wenn die Tätigkeit des Reflektierens ‚in sich selbst zurückgeht‘, das eigene Ich als das Reflektierende erfaßt wird, entsteht das Bewußtsein des Selbst, ohne daß ein weiteres Selbst angegeben werden könnte, das dieses Selbst denkt. Das Ich ist bereits diese „in sich zurückgehende Tätigkeit“ (ebd.). Nun kann aber dieses In-Sich-Zurückgehen prinzipiell nicht ‚mitgeteilt‘ werden, so daß Fichte seinen Lesern und Hörern, wie Schlegel bissig bemerkt, „immer bücherlang [erzählt], daß er eigentl[ich] nicht mit ihnen reden wolle noch könne.“ (18, 37, 200) Willkürlich erscheint der Mystizismus also aus der Perspektive der Anderen; egoistisch daran ist, daß jeder „dabei an sich selbst“ (Fichte-K 28) denken soll und sich das voraussetzende Selbst zunächst als unbedingtes Moment seines eigenen, individuellen Selbstverhältnisses zuschreiben soll. Schlegel zufolge ist dies ein „dicker empir.[ischer] Egoismus [...] vom absoluten Ich zu sagen: *mein Ich*.“ (18, 512, 73) Dieser Egoismus-Einwand, dessen Vorgeschichte bei Jacobi und Schiller und zeitgleiche Formulierung bei Johann Friedrich Herbart hier nicht weiter zu beschäftigen braucht, führt in die Probleme der Intersubjektivitätsdeduktion der

Fichteschen Philosophie und das heißt vor allem in die Interpersonalitätstheorie der „Grundlage des Naturrechts“. Bei der Begründung des Rechtsverhältnisses sah sich Fichte vor die Frage gestellt, wie er den Übergang vom individuellen Selbstverhältnis, wie es am Beginn der Wissenschaftslehre gestanden hatte, zur Annahme anderer Iche außerhalb seiner selbst gewährleisten könne. Denn wenn Inhalt und Form meiner Vorstellung als Produkte der Freiheit eines absoluten Ichs gedacht werden müssen, welches ich zunächst nur als Grund meines individuellen Selbstverhältnisses erkenne, dann bedarf es für die Herleitung eines Rechtsverhältnisses gegenüber den anderen Individuen eines weiteren Arguments dafür, daß diese auch wirklich als Subjekte außerhalb meiner Vorstellungen existieren. Ansonsten würde jeder Rechtsanspruch zunichte gemacht. Fichte greift im „Naturrecht“ zur Lösung des Problems erneut auf das Postulat oder die Aufforderungshandlung zurück. Das vernünftige Wesen könne sich als sich selbst nur als aufgefordert durch ein anderes vernünftiges Wesen denken, so daß es sein eigenes Selbstwissen einem fremden Selbst verdankt und im Wissen um sich zugleich um das andere Selbst weiß. Es geht hier nicht um die Details des Fichteschen Aufforderungsbegriffs, welche Merkmale ihm bereits zukommen müssen, damit er so verstanden und eingesetzt werden kann, wie Fichte es möchte. Wichtig ist hier zunächst nur, daß diese außerhalb eines jeden liegende Aufforderungstätigkeit in einen *infiniten Regreß* wechselseitiger Aufforderungen treibt, der unendlich in die Geschichte zurückzuführen scheint und aus dem sich Fichte durch einen *deus ex machina* zu retten versuchte:

„Alle Individuen müssen zu Menschen erzogen werden, ausserdem würden sie nicht Menschen. Es dringt sich hierbei jedem die Frage auf: wenn es notwendig seyn sollte, einen Ursprung des ganzen Menschengeschlechtes, und also ein erstes Menschenpaar anzunehmen, – und es ist dies auf einem gewissen Reflexionspuncte allerdings nothwendig; – wer erzog denn das erste Menschenpaar? [...] Ein Geist nahm sich ihrer an, ganz so, wie es eine alte ehrwürdige Urkunde vorstellt, welche überhaupt die tief sinnigste, erhabenste Weisheit enthält, und Resultate aufstellt, zu denen alle Philosophie am Ende doch wieder zurückmuss.“ (Fichte 3, 39f.)

Trotz des aporetischen Regresses und der ad-hoc-Lösung eines gleichsam ‚ersten Bewegers‘ der Aufforderungsgeschichte bleibt es Fichtes Verdienst, bei seiner Einsicht in die Problematik einer Rechtfertigung der Intersubjektivität bereits andere Lösungsstrate-

gien für sich erwogen und in seinem Werk mitgeteilt zu haben.³⁶ So führt er direkt im Anschluß an den *deus ex machina* die Sprache als Erklärungsmöglichkeit ein: „Nur freie Wechselwirkung durch Begriffe und nach Begriffen, nur Geben und Empfangen von Erkenntnissen, ist der eigentümliche Charakter der Menschheit, durch welchen allein jede Person sich als Menschen unwider-sprechlich erhärtet.“ (Fichte 3, 40) Diese Lösungsstrategie dürfte Schlegel, der zu den ersten Lesern des Fichteschen „Naturrecht“ (vgl. 23, 296; 300) zählte, besser gefallen haben. Denn das Problem einer apriorischen Fundierung der Sprachlichkeit hatte ihn schon länger beschäftigt. Bereits im Januar 1796, also zu einer Zeit, als er Fichtes Sich-selbst-setzendes-Ich noch als Grundlage erwog, hatte er an dessen Deduktion der Sprachlichkeit Anstoß genommen. Gegenüber August Wilhelm äußerte er zu Fichtes Aufsatz „Über die Sprachfähigkeit und den Ursprung der Sprache“:

„Höre, ich liebe und ehre, wo es geschieht mit Leib und Seele, aber nicht blöd. Der Ursprung der Sprache ist nicht von dem unsterblichen Grundleger Fichte, sondern von dem Offenbarer [gemeint ist Fichtes „Versuch einer Kritik aller Offenbarung“], der durch ein lächerliches Versehen berühmt wurde. Es ist ein dürftiges Ding. Der erste Gedanke ist aber doch gut. Wer nicht zeigt, wie die Sprache entstehen mußte, der mag zu Hause bleiben. Träumen, wie sie entstehen konnte, kann jeder.“ (23, 281)

Fichte wollte zwar die Notwendigkeit der Sprache apriori aus der Vernunft beweisen, hielt aber ein Denken ohne Sprache durchaus für möglich. Das Sprechen geht seiner Meinung nach auf den Trieb der Menschen zurück, Vernunftmäßigkeit außer sich zu finden, weswegen sich nur deswegen eine Sprache gebildet habe, weil die einzelnen Subjekte in eine Beziehung zueinander treten *wollen*. Es ist durchaus möglich, daß Friedrich Schlegel diese Argumentationsstrategie als „dürftig“ und als Rückfall hinter das von Fichte selbst gesteckte Beweisziel betrachtet hat. Eine Philosophie, die im Ansatz bereits das freie Wechselverhältnis des Sprechens und Erkennens als unhintergebar erweist, kann die sich vielfach wiederholende Aporie der Fichteschen ‚Entschlüsse‘ mit einem Zug

³⁶ Zur Intersubjektivitätsproblematik bei Fichte hat sich in den letzten Jahren eine ausführliche Diskussion entwickelt, auf die hier nicht angemessen eingegangen werden kann. Vgl. z. B. Edith Düsing: Intersubjektivität und Selbstbewußtsein. Behavioristische, phänomenologische und idealistische Begründungstheorien bei Mead, Schütz, Fichte und Hegel. Köln 1986, 240ff. und Jürgen Stolzenberg: Fichtes Begriff des praktischen Selbstbewußtseins. In: Wolfram Högbe (Hrsg.): Fichtes Wissenschaftslehre 1794. Philosophische Resonanzen. Frankfurt a. M. 1995, 71-95.

vermeiden: Sie versucht zu zeigen, daß auch ein allgemeiner Begriff von Mitteilung und Sprachlichkeit nicht von einem bloßen Willen der Menschen abhängt; sie versucht zu verhindern, daß der Skeptiker den Anfangspunkt der Systemkonstruktion nicht zugeben *will*, ohne sich zu widersprechen; und sie versucht, das individuelle Selbstverhältnis mit dem Fremdverhältnis in einem gemeinsamen Sprachhandeln zu verbinden: „Das *Setzen einer Allheit von Ichs* geschieht a priori“ (18, 508, 31). Seine Definition der Philosophie, die auch in die Athenäum-Fragmente Eingang gefunden hat (vgl. 2, 226, 344), lautet deswegen mit bewußter Hervorhebung des intersubjektiven Aspekts: „*Philosophiren* heißt die Allwissenheit *gemeinschaftl[ich]* suchen.“ (18, 515, 97) Daß die Gemeinschaftlichkeit gerade dadurch begründet wird, daß sich der einzelne, um überhaupt wissen wollen zu können, mitteilen wollen muß, wird durch eines der späteren Lyceum-Fragment nahegelegt. Dort heißt es in einer Wortspielerei, die gewissermaßen Schlegels Pendant zu Hölderlins Begriff der „Ur-Teilung“ bildet:

„Folgendes sind allgemeingültige Grundgesetze der schriftstellerischen Mitteilung: 1) Man muß etwas haben, was mitgeteilt werden soll; 2) man muß jemand haben, dem man's mitteilen wollen darf; 3) man muß es wirklich mitteilen, mit ihm teilen können, nicht bloß sich äußern, allein; sonst wäre es treffender, zu schweigen.“ (2, 158, 98)

In der „Mit-Teilung“ mit dem anderen das Mitgeteilte teilen, dies bedeutet Anerkennung des Adressaten als eines solchen. Wer sich mitteilt, dies scheint der Gedanke zu sein, setzt bereits durch die Tat ein anderes Subjekt als Adressaten, der verstehen will, als fremdes, aber ihm gleichendes Ich voraus.

Doch auch die Unverzichtbarkeit des logischen Enthusiasmus muß erst einmal als subjektive Bedingung des Philosophierens nachgewiesen werden. Dabei scheint von Bedeutung gewesen zu sein, daß man das „Gebot: Wissenschaft soll sein“ nicht „*schlechthin* auf den Gegner postulieren“ dürfe (18, 520, 22). Dies sei nicht hinreichend, um die Rechtmäßigkeit der eigenen Philosophie positiv zu erweisen. Schlegel versuchte daher, eine differenzierte Typologie selbstwidersprüchlicher Formen des Philosophierens zu entwickeln.

IV. Voraussetzungen eines sokratischen Kritizismus

In den ersten Heften der Jenaer Zeit, mit denen die „Philosophischen Lehrjahre“ beginnen, schrieb Friedrich Schlegel überwie-

gend Gedanken nieder, die die Unterscheidung zwischen Dogmatismus und Kritizismus betreffen. Dies kann ein Hinweis sein auf die Lektüre und das Studium der Schellingschen „Briefe über Dogmatismus und Kritizismus“, von denen er einmal bemerkte, daß sie „Sein Bestes“ seien (23, 345). In der Tat scheint er seine Verwendung des Philosophiebegriffs ‚im Sokratischen Sinne des Worts‘ einer Fußnote der „Briefe“ entnommen zu haben und auch seine Konzeption des logischen Enthusiasmus weist Parallelen zu Schellings Gedanken der ‚schwachen Vernunft‘ auf. Beide orientieren sich an den Sokratischen Dialogen, und so läßt sich Schlegels systematischer Ansatz als Ausarbeitung eines *sokratischen Kritizismus* verstehen. Am 29. Juni 1796 schrieb er Böttiger: „Ueber die kritische Philosophie werden wir gewiß recht lustig mit einander reden. Vor der Hand gilt mir *Sokrates* noch mehr als Kant.“ (23, 316)

Abweichend von Fichtes und Schellings Zweiteilung (Kritizismus = Ausgang vom Ich; Dogmatismus = Ausgang vom Nicht-Ich) unterscheidet Schlegel drei Dogmatismustypen: den *Mystizismus*, den *Empirismus*, der auch als *Eklektizismus* bezeichnet wird, und den *Skeptizismus*. Die Einführung dieser Typologie dürfte mit seiner Kritik am Ausgang von einer individuellen Selbstgewißheit zusammenhängen. Dogmatisch soll jetzt derjenige verfahren, der auf die gemeinschaftliche, unendliche Wahrheitssuche, auf das nie an letzte Grenzen stoßende „Geben und Empfangen von Erkenntnissen“ (Fichte 3, 40) verzichten will. Die einfache Opposition zwischen Ich und Nicht-Ich konnte angesichts dieser komplexeren Philosophiedefinition nicht mehr zur Abgrenzung dienen. (Von den ontologischen Überlegungen zu einem Aufweis der Gleichursprünglichkeit von Ich und Nicht-Ich sehe ich hier einmal ab; vgl. 18, 514, 94) Ziel der Herleitung des kritischen Standpunkts durch eine Widerlegung der Dogmatismen ist eine *Selbstbegründung* der eigenen Philosophie: „Die wahre Φ [Philosophie] <Grundwissenschaft ein guter Nahme>, muß alle angebliche Φ [Philosophie] widerlegen und sich selbst erweisen.“ (18, 7, 34). Dieser Selbsterweis geht von der Überzeugung aus, daß jeder *durch die Tat* seines Wissenwollens bereits konstitutive Regeln des Erkenntnisaustausches anerkennt. Schlegel orientiert sich an Leibniz, wenn er als Voraussetzungen des philosophischen Gesprächs den *Satz vom Widerspruch* und den *Satz des zureichenden Grundes* anführt. Sie seien wichtig, „weil sie hinreichen, den Eklektiker, Mystiker und Skeptiker, so lange sie noch philosophiren, und sich also dem Gesetze durch die That unterwerfen,

zu widerlegen.“ (18, 518, 8) An anderer Stelle fügt er die *Sprachlichkeit* hinzu: „Die *Mittheilbarkeit* setzen die Philosophirenden auch durch die *That* voraus – *einstweilen*; indem sie reden pp.“ (18, 514, 95)

Schlegel ist sich darüber im klaren, daß die durch die Tat gerechtfertigten Voraussetzungen selbst keinen absoluten Status haben können. Man muß sie lediglich „mit dem Vorbehalt [voraussetzen], nicht mehr zu philosophiren, wenn man im Verfolg auf ihre Widerlegung geräth.“ (18, 515, 99) Eines der Athenäum-Fragmente, das aus diesem Problemkontext entnommen scheint, drückt den Vorbehalt folgendermaßen aus: „Einiges muß die Philosophie einstweilen auf ewig voraussetzen, und sie darf es, weil sie es muß.“ (2, 179, 95) Es wird also nur *einstweilen auf ewig*, nicht *für immer und ewig* vorausgesetzt, wie eine dogmatische Letztbegründungsphilosophie behaupten würde. Die bloße Möglichkeit einer Widerlegung der Diskursvoraussetzungen wird ausdrücklich zugestanden. Aus momentaner Unverzichtbarkeit wird hier also nicht auf immerwährende Gewißheit geschlossen, wenngleich der Gehalt des momentan Gerechtfertigten, es wird schließlich über das Ganze des logischen Raumes geurteilt, ein „ewiger“ sein muß. Diese Abschwächung des Erkenntnisanspruchs drückt sich ebenfalls im juristischen Vokabular aus, das die Vorstellungswelt der Grundwissenschaft prägt. In der Woldemar-Rezension war die Anerkennung der konstitutionellen Gesetze durch den Philosophen mit dem Eintritt des Bürgers in einen Staat verglichen worden, was nicht nur eine Anspielung auf Platons „*Politeia*“, sondern auch auf das „*Naturrecht*“ Fichtes sein könnte, in dem der Anerkennungsakt des Bürgers folgendermaßen formuliert wird: „durch die zwei Worte: ich will in diesem Staate leben, hat er [der Bürger] alle Gesetze desselben angenommen.“ (Fichte 3, 14) Schlegels Philosoph erkennt mit seinem „Ich will alles wissen“ analog dazu die konstitutionellen Voraussetzungen der „*Gelehrtenrepublik*“ an. Die Zurücknahme des Geltungsstatus wird in juristischer Terminologie weitergeführt, wenn Schlegel ausdrücklich nicht von einem *Beweis* des Unbedingten, sondern nur von einer *Rechtfertigung* dessen philosophischer Annahme spricht (vgl. 18, 512, 71) und keinen *Anspruch* auf Erkenntnis, sondern lediglich auf eine *Befugnis* erhebt. Diese Befugnis, die Erkennbarkeit vorauszusetzen, folge aus der „*Notwendigkeit absoluter Wissenschaft für jeden Philosophen*“ (18, 511f., 67).

Gliederungsprinzip seiner typologischen Widerlegung ist die Quantität denkbarer Widersprüche³⁷, wodurch vor allem Vollständigkeit gewährleistet werden soll: Der Mystiker setzt *einen* Widerspruch, der Empiriker *viele*, der Skeptiker eine *Allheit*.³⁸ Die Widerlegungsstrategie ist der Nachweis von Widersprüchen zwischen dem, was der Dogmatiker sagt, und dem, was er dennoch durch die Tat will:

„Nur reden viele mit ohne Geist, ohne jenen göttlichen Trieb. Diesen muß man zeigen, daß sie nicht wissen, was sie wollen, und unternehmen was sie nicht können. Andre brauchen die Wissenschaft nur als Mittel; diesen muß man zeigen, daß sie nicht wollen, was sie (durch die That) vorgeben. Also ist die Polemik der Wissenschaft gleichsam angeboren.“ (18, 519, 19)

(1) Die Gruppe der Mystiker besteht unter anderem aus Jacobi, Schelling, Fichte, aber auch Novalis (vgl. 18, 34, 160). Sie widersprechen sich, indem sie die Mitteilbarkeit des Wissens an einem letzten Punkte entweder in Frage stellen oder ausdrücklich bestreiten. Da aber dieser letzte Punkt, die Einheit des Bewußtseins mit seinem Seinsgrund, nach Auffassung der Mystiker die Voraussetzung allen Wissens darstellt, muß „der konsequente Mystiker [...] die Mitteilbarkeit ALLES!!! Wissens nicht bloß dahin gestellt seyn lassen: sondern gradezu läugnen.“ (18, 505, 4) Nimmt er nun weiterhin durch die Tat am Gespräch teil, interessiert „sich für d[ie] Verbreitung seiner $\phi\sigma$ [Philosophie]“ (18, 3, 2) und erzählt – wie Fichte – den „Leuten immer bücherlang [...], daß er eigentl[ich] nicht mit ihnen reden wolle noch könne“ (18, 37, 200), so bewegt er sich in einer Serie widersprüchlicher Handlungen, die

³⁷ Bei der Aufstellung seiner Typologie könnte sich Schlegel an der *Divisio Carneadea* orientiert haben, denn unter den wenigen antiken Philosophen, die er explizit in seinen Heften erwähnt, nimmt der rhetorisch gewandte Skeptiker Carneades eine besondere Stellung ein: „Der Philosoph muß wie Carneades alle streitenden Meinungen widerlegen.“ (KFSA 18, 520, 20) Wie Carneades seine Gegner mit Hilfe einer Typologie aller Meinungen über das *summum bonum* vollständig bekämpfen wollte (vgl. Cicero de fin. V 16ff.), so entwirft auch Friedrich Schlegel eine „Abtheilung a priori“ oder „Genealogie d[er] Irrthümer“ (KFSA 18, 13, 95), die dem Vorhaben nach alle denkbaren Widerlegungen antizipieren will.

³⁸ Die Einteilung der Dogmatismen mit Hilfe der Quantitätskategorien, die er in seinen Studien immer wieder bemühte, war sehr wahrscheinlich Schlegels eigene Leistung. Vergleichbare Einteilungen finden sich jedoch auch in zeitgenössischen Werken. So klassifizierte etwa Carl Christian Erhard Schmid in seinem „Versuch einer Moralphilosophie“ (Jena 1792, §§ 13ff., 44ff.) die „Denkart über Moralität“ und unterschied einen moralischen Skeptizismus, Empirismus und Mystizismus von einem Sensualismus und Rationalismus.

alle aus dem einen und entscheidenden „Hierüber kann man nicht reden, das mußt du in dir selbst beobachten!“ folgen. In Schellings „Ich-Schrift“ heißt es zum Beispiel:

„Ich wünsche mir *Platon's* Sprache oder die seines Geistesverwandten, *Jacobi's*, um das absolute, unwandelbare Seyn von jeder bedingten, wandelbaren Existenz unterscheiden zu können. Aber ich sehe, daß diese Männer selbst, wenn sie vom Unwandelbaren, Uebersinnlichen sprechen wollten, mit ihrer Sprache kämpften – und ich denke, daß jenes Absolute in uns durch kein blosses Wort einer menschlichen Sprache gefesselt wird, und das nur selbsterrungenes Anschauen des Intellektualen in uns dem Stückwerk unserer Sprache zu Hülfe kommt.“³⁹

Johann Benjamin Erhard sprach in seiner Rezension der Ich-Schrift amüsiert vom „Versinken in das grosse Nichts, das einige indische Secten als das höchste Gut anrühren“ (Erhard, Sp. 90f.), und auch Kant hatte bereits in seinem im Mai publizierten Aufsatz „Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie“ den mystischen Takt eines Übersprungs von Begriffen zum Undenkbaren hervorgehoben. Schlegels Mystizismus-Begriff steht also nicht allein, sondern weiß sich mit der Kritik der Kantianer eins. Als pragmatische Konsequenz bleibt dem Mystiker nur die Preisgabe des sprachlichen Begreifenwollens und Darstellens und also ein *mystisches Schweigen*: „Der ächte Mystiker will seine Meinung gar nicht mittheilen“ (18, 4,7) und endet daher in einem „dumpfem Hinbrüten in s.[ich] selbst“ (18, 4, 6).

(2) Der Empirist zieht dem Bereich des prinzipiell Wißbaren eine Grenze, indem er die Möglichkeiten des Wissens auf den Bereich der Erfahrung einschränkt. In Schlegels Perspektive ist eine solche Grenzziehung inkonsistent, weil auch der Empiriker zunächst alles wissen wolle, zugleich aber seine Grenzziehung als unumschränkt gültig verteidige: „Er behauptet etwas Widersprechendes; eine absolut sich selbst setzende Gränze d[es] Wissens, da die Gränze doch nur aus d[em] Unbedingten entspringen kann.“ (18, 4, 5) Dies kann als Fortsetzung der von Fichte vorgebrachten Kritik am Ding-an-sich verstanden werden und dürfte deswegen vor allem gegen den zeitgenössischen Kantianismus gerichtet sein, wie sich aus einem anderen Fragment noch bekräftigen läßt:

„Die Behauptung (gegen Schelling und Fichte), daß alles Setzen jenseits der Gränzen der Erkennbarkeit transcendent sey, widerspricht sich selbst

³⁹ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Historisch-Kritische Ausgabe. Reihe I: Werke, Stuttgart 1980, Bd. 2, 146.

und macht aller Philosophie ein Ende. Überdem sind die Grenzen der Erkennbarkeit noch gar nicht bekannt, wenn das theoretisch Absolute gesetzt wird. — Man kann keine *Gränze* bestimmen, wenn man nicht *dies-seits* und *jenseits* ist. Also ist es unmöglich die Gränze der Erkenntniß zu bestimmen, wenn wir nicht auf irgend eine Weise (wenngleich nicht erkennend) *jenseits* derselben hingelangen können.“ (18, 521, 23)

Jenseits der Grenzen der Erkennbarkeit — dies heißt hier wohl, jenseits der Grenzen der Erfahrung. Von einer derartigen Einschränkung der Erkenntnismöglichkeiten kann nach Schlegel zunächst noch keine Rede sein, wenn im unbestimmten Wissenstrieb ein unendliches Wissens als regulatives Ziel unserer gemeinschaftlichen Erkenntnisbemühungen gesetzt wird. Die bloße Möglichkeit der Allwissenheit aufzuheben, setzt selbst eine solche voraus: Die „*Klagen über die Schwäche d.[es] menschl[ichen] Erkenntnißvermögens*“ könne man hingehen lassen, wenn damit nur der „*gegenwärtige Mangel des absoluten Wissens*“ gerügt werde. Sei aber „*ewige und eine absolute Schwäche*“ gemeint, so widerspreche man sich, da „*selbst d[er] Gedanke eines solchen das Daseyn absoluter Kraft voraussetzt.*“ (18, 15, 118) Betrachtet man seine Formulierung des vorauszusetzenden Wahrheitswillens etwas genauer, so zeigt sich, daß er die hier angedeutete vorläufige Grenzziehung bereits aufgegriffen hat. Sie wird in drei sich dialektisch entfaltenden Schritten reflektiert. Am Anfang steht das unbestimmte und daher grenzenlose Erkenntnisinteresse, das den modalen Status der Möglichkeit besitzt: „Ich will alles wissen, wo möglich“ (18, 519, 19). Der unbestimmte Wissenstrieb wird aber durch die Faktizität eingeschränkt: „wo nicht, so viel ich kann“ (ebd.). Diese natürliche Beschränkung kann gleichwohl vom Subjekt dadurch überwunden werden, daß der Erkenntniswille die Gründe seiner Beschränkung aufsucht. Damit bahnt er sich den ersten Weg ihrer Überwindung: „und warum ich nicht mehr wissen kann.“ (ebd.) Durch diese *Dialektik des logischen Enthusiasmus* wird der prinzipiellen Grenzenlosigkeit ebenso Rechnung getragen wie der faktischen Begrenztheit. Indem wir wissen, warum wir nicht mehr wissen können, können wir selbst unserem Erkennen eine Grenze ziehen und die erzwungene Begrenztheit überwinden, wenngleich sich dadurch das Jenseits der jeweiligen Grenze vorläufig nur negativ und indirekt bestimmen läßt.

(3) Der Typ eines skeptischen Dogmatismus schließlich bestreitet die Möglichkeit von Allwissenheit universell. Er müsse daher ebenfalls „mit Stillschweigen und Nichtdenken“ enden (18, 4, 6)

und eigentlich „aufhören zu widerlegen, weil er s.[ich] selbst widerspricht, es nicht d[er] Mühe werth achten, aus Zwecklosigkeit – oder vielmehr auch wissen daß er nur Widerlegbares widerlegen kann.“ (18, 4, 6) Insofern hat der universelle Skeptiker auch kein Gebiet im Rahmen der Wissenschaften: „*Es gibt keine skeptische Wissenschaft.*“ (18, 9, 58) Nur kritischer, eingeschränkter Skeptizismus, der die Voraussetzung einer Allheit des Wissens akzeptiere, bleibt „d[er] Mühe werth“ aufgestellt zu werden (18, 12, 94). Dies ist freilich ein Skeptizismus, der sich *in the long run* selbst vollbringen soll.

Bereits der letzte Gedanke weist daraufhin, daß Schlegels Kritizismus den Anspruch erhebt, die positiven Momente der zurückgewiesenen Philosophietypen integrieren zu können (vgl. 18, 14, 112). So bleibt etwa die „absolute Einheit“ (18, 507, 14), mit der sich der Mystiker in seiner privaten Anschauung eins weiß, auch für Schlegel weiterhin von „*regulative[r]* Gültigkeit“ (18, 507, 23), ebenso die Ewigkeit des skeptischen Zweifels und die Bedeutung der Anwendbarkeit des Wissens. Doch läßt die Art und Weise der Synthesebildung Unterschiede in der Gewichtung erkennen. Während nämlich der *innere Zusammenhang* des Mystizismus und die *polemische Überlegenheit* der Skeptiker geradezu als konstitutive Systemkriterien aufgefaßt werden (vgl. 18, 520, 21), erhalten *Anwendbarkeit* und *Mittelbarkeit* nur regulative Funktionen. Das „absolute[] [...] Wissen bedarf keiner Bestätigung. Und wie könnte man im voraus wissen ob die Wahrheit mittheilbar anwendbar sein würde?“ (18, 14, 110)

Doch was folgt, wenn man den gemeinsamen Fehler der Dogmatiker, sich mitteilen zu wollen, vermeidet? Gibt es einen (menschlichen) Ort jenseits von Kritizismus und Dogmatismus? Schlegel beantwortete diese Frage folgendermaßen:

„Kein Mensch kann mich nöthigen zu philosophiren. In so fern hat F.[ichte] Recht, von einem freyen Akt der Willkühr zu reden. <Kein Mensch kann mich wider meinen Willen zum Philosophen machen. Doch hängt es auch nicht vom bloß guten Willen ab, Philosoph seyn zu wollen.>“ (18, 515, 96)

In einem trivialen Sinne verfügt jedes Individuum über die Fähigkeit, sich gegen das gemeinschaftliche Erkenntnisstreben zu entscheiden; doch wird dadurch der Widerspruch, um den es hier geht, nicht vermieden:

„Gegen solche, die nicht mehr philosophiren heißt es also: *C[on]tra principia negantiae non est disputandum.* Aber eigent.[lich] ist dieß ein Wider-

spruch. Wer negiert, der philosophiert noch und giebt also die Prinzipien der Philosophie durch die That zu.“ (18, 514, 95).

Sieht man einmal davon ab, daß derjenige, der sich nicht mitteilt, auch von den anderen nichts wollen kann und seine Handlungen daher praktisch folgenlos bleiben, so sind sie auch theoretisch keine ernst zu nehmende Alternative. Die Reflexion auf den Verweigerungsakt macht deutlich, daß auch er implizit den Satz vom Widerspruch als Bedingung seiner Möglichkeit voraussetzen und befolgen muß. Es kann deswegen nicht angenommen werden, daß das Philosophieren-Wollen bloß vom „guten Willen“ abhängig ist. Wobei hinzuzufügen ist, daß dieser weite Philosophiebegriff jede Form des Mitteilen- und Wissen-Wollens einschließt.

Ein zweites Problem ist für Schlegels Ansatz jedoch dringlicher. Warum kann man nicht *etwas* wissen wollen? Bereits in der Jacobi-Rezension wird diese Frage mit dem Begriff des *individuellen Optativ* (vgl. 2, 69ff.) thematisiert, womit der Wunsch gemeint ist, „daß dieses oder jenes wahr sein soll“ (ebd.). Der tiefere Grund, warum ein solches Klammern an die Wahrheit einer bestimmten Proposition zur Verzweiflung verurteilt ist, wird aber aus Schlegels psychologischen Beschreibungen nicht ersichtlich. Es bieten sich zwei Begründungsmöglichkeiten an. (1) Ein wichtiges Argument dürfte sein, daß der Begriff des Teils den des Ganzen voraussetzt. Man kann *etwas* nur in einem holistischem *Zusammenhang* wissen (vgl. 18, 506, 11), wobei wir den Gedanken von Ganzheit oder Allheit verfehlen, wenn wir – wie der Eklektiker – glauben, das Ganze des möglichen Erkennenwollens auf einen Teil einschränken zu können. Dann tut sich zum Beispiel mit der Sphäre der Dinge-an-sich eine neue Ganzheit auf. Folge dieser Überlegung ist die Preisgabe jeglichen Begriffs von absoluter Transzendenz. In späteren Notizen heißt es deswegen auch: „Bei Gelegenheit zu sagen, daß wir die Dinge an sich [...] erkennen können.“ (18, 99, 849) Oder: „Jene Welt ist schon hier. So lange man noch sagt, diese und jene Welt, hat man noch gar keinen Sinn für die Welt.“ (18, 285, 1067) (2) Ein zweites Argument für die Allheit unseres Wissenwollens könnte in der Forderung des Skeptikers nach immer weiterer Begründung und der Unfähigkeit des Antwortenden bestehen, die skeptischen Zweifel und Bestreitungen weder extensiv noch intensiv (vgl. 18, 14, 109) je *endgültig* zurückzuweisen. Auch das Prinzip der zureichenden Begründung selbst wird davon nicht ausgenommen, sondern nur *einstweilen auf ewig* vorausgesetzt, eben weil sich *hier und jetzt* keine Möglichkeit erkennen läßt, es außer Kraft zu setzen, ohne es gleichzeitig bereits anzuwenden.

V. Freiheit als Fundament eines offenen Systems

Als Prinzipien einer Wissenschaftslehre reichen jedoch die *formalen* Voraussetzungen des wissenschaftlichen Gesprächs nicht aus. Der „Grund“ der Systembildung muß daher anderswo zu suchen sein. Und so heißt es ja auch:

„Der Anfang der Philosophie ist ein *Begriff*. Aber der Urquell des Wissens ist weder eine Sache noch ein Begriff, sondern eine *Handlung*. Der *Grundsatz*, die *Grundlehre* ist der *begriffmäßige Ausdruck dieser Handlung*. Der Anfang der Logik ist eine Idee, als Satz synthetisch.“ (18, 517, 2)

Warum das Handeln zur Quelle des Wissens wird, läßt sich aus den Überlegungen zur Selbstbegründung des Philosophierens bereits verstehen. Die Anfangs-Idee oder der synthetische Satz apriori der Systembildung ist damit noch nicht gegeben. Offenbar handelt es sich um ein zweischrittiges Auffindungsverfahren des obersten Grundes. Erst findet sich durch Reflexion auf das, was wir immer schon tun, der unverzichtbare Wille zur gemeinschaftlichen und sprachlichen Wahrheitsfindung. Und anschließend wird ausgehend von diesem „elastischen Punkt der Wissenschaftslehre“ (18, 519, 19) die „einzige, richtige Voraussetzung“ (18, 519, 17) begrifflich präzisiert. Aus dem Wechsel zwischen diesen beiden Momenten, so die Vermutung, könnte sich Schlegels Konstruktion einer neuen Wissenschaftslehre begründen.

Dies hat natürlich Folgen für den Wissenschafts- und Systembegriff: „Fichte muß darin widerlegt werden, daß er die WL.[Wissenschaftslehre] mit der Philosophie für identisch hält. Dies ist vermuthl[ich] mystischen Ursprungs.“ (18, 515, 104) Die Gleichsetzung von Philosophie und Wissenschaft hatte Fichte zu Beginn seiner neuen Vorlesungen erneut wiederholt: „Wissenschafts-Lehre oder Philosophie ist einerlei.“⁴⁰ Schlegel will offenbar zwischen *Wissenschaftslehre* und *Philosophie* in methodischer Hinsicht unterscheiden. Auch wenn die Terminologie keineswegs einheitlich und gefestigt ist – mit dem Begriff „Wissenschaftslehre“ wird sowohl die Fichtesche als auch die eigene bezeichnet; die Begriffe „Grundwissenschaft“, „Philosophie“, „System“, „Bildungslehre“, „Enzyklopädie“ werden häufig austauschbar verwendet –, läßt sich die Bedeutung gerade dieser Unterscheidung dennoch durch weitere Belege bestätigen: „Die Methode in d[er] ϕ [Philosophie]

⁴⁰ Johann Gottlieb Fichte: Gesamtausgabe der Bayrischen Akademie der Wissenschaften. IV. Kollegnachschriften 1796-1804. Stuttgart-Bad Cannstatt 1978, Bd. 2, 17.

(nicht in d[er] WL [Wissenschaftslehre]) nach einer erfindenden Methode analytisch in Aufgaben und Auflösungen fortschreitend.“ (18, 12, 91) Ein drittes Notat gibt Aufschluß über den Systemplan insgesamt:

„Die ϕ [Philosophie] <im eigent[lichen] Sinne> hat weder einen Grundsatz, noch einen Gegenstand, noch eine bestimmte Aufgabe. Die *Wissenschaftslehre* hat einen bestimmten Gegenstand (Ich und NichtIch und deren Verhältnisse) einen bestimmten Wechselgrund und also auch eine bestimmte Aufgabe.“ (18, 7, 36)

Die Philosophie als gemeinschaftliches Streben nach Allwissenheit verfährt nach einer topisch-heuristischen Methode und erfolgt in Fragen und Antworten, Probleme stellen und Lösungen suchen. Ihr Fortschritt vollzieht sich im gegenseitigen Streit der unendlich vielen Positionen, die der Philosoph – wie Karneades – alle widerlegen muß (vgl. 18, 519, 20), denn nur dann „ist sein System das wahre.“ (ebd. 21) Die Notwendigkeit des Streits und der Polemik sei daher „der Wissenschaft gleichsam angeboren.“ (18, 519, 19) Indem sich alle wechselseitig mitteilen und widerlegen müssen, bilden sie eine „polemische Totalität“ (18, 515, 98), die sich im Laufe der Geschichte vollendet, ein „bellum omnium contra omnes“ (18, 85, 670), getragen von skeptischem Enthusiasmus und der Maxime: „Brüderschaft oder der Tod!“ (18, 520, 21) Dieser Philosophie-Begriff stützt sich methodisch auf den Frage- und Antwortcharakter des wissenschaftlichen Gesprächs und scheint daher die Tradition der antiken Dialektik fortzuführen, wie sie beispielsweise in Aristoteles' „Topik“ überliefert ist. So heißt es auch einmal:

„Sehr bedeutend ist der Griech.[ische] Name *Dialektik*. Die *ächte Kunst* (nicht der Schein wie bey K[ant], sondern die Wahrheit mitzuteilen, zu reden, gemeinschaft.[lich] die Wahrheit zu suchen, zu *widerlegen* und zu erreichen (So bey Plato Gorg.[ias] – cfr. Aristoteles).“ (18, 509, 50)

Da aber das wissenschaftliche Gespräch auch ein selbstreflexives ist, also seine eigenen Voraussetzungen, die Einheit und Gliederung des Wissens thematisiert, so beschäftigt sich die Philosophie ebenfalls „mit dem Problem der WL.[Wissenschaftslehre].“ (18, 515, 100) Diesen Reflexionen über die transzendentalen Bedingungen des gemeinschaftlichen Wahrheitsstrebens, zu denen auch „*Gesellschaft, Bildung, Witz, Kunst* usw.“ (18, 32, 143) zu rechnen sind, kommt ein anderer Status zu, sie sind Gegenstand der Wissenschaftslehre. Erst beide Bereiche zusammen bilden das sich historisch entfaltende Gesamtsystem: „ ϕ [Philosophie] und ϕ^2 [Phi-

losophie der Philosophie]" (18, 33, 143) werden verschmolzen. Systemimmanent ergibt sich daher ebenfalls ein Wechselverhältnis zwischen der *Philosophie* als gemeinschaftlichem Wissenschaftsgespräch, der *Dialektik* im Sinne einer Technik oder Kunstlehre dieses Gesprächs und der *Wissenschaftslehre* als Transzendentalphilosophie, in der die elementaren Voraussetzungen und Grundkategorien beider reflektiert werden: „Hier kann es ohne Zirkel nicht abgehn.“ (18, 510, 58)

Diese Systemanlage bedarf noch einer genaueren Untersuchung. Auch ist sie voller Nebenmotive. Schon jetzt aber läßt sich die Absicht erkennen, die binäre Opposition des zeitgenössischen Theoriestands – Chaos oder System – durch ein vermittelndes Drittes zu überwinden: „Wer ein System hat, ist so gut geistig verlohren, als wer keins hat. Man muß eben beides verbinden.“ (18, 80, 614) Die Unterscheidung zwischen Philosophie als unendlichem Wahrheitsstreben und Wissenschaftslehre als Transzendentalphilosophie erlaubt diesem Fragment einen nicht-paradoxen oder selbstwidersprüchlichen Sinn zu verleihen. Schlegels neue Wissenschaftslehre soll ebenso das notwendige Ungenügen jeder Systematisierung reflektieren, wie die Bedingungen einer regulativen Vollendung des Wissens angeben. Schlegel geht damit als einer der ersten deutschen Philosophen das prinzipielle Problem einer sich für den geschichtlichen Fortschritt offenhaltenden Systembildung an. Nur ein „naturforschender Beobachter der philosophierenden Vernunft“ (8, 31), der als Historiker und Philologe „mehr als Philosoph“ ist (ebd. 32), kann seiner Meinung nach diese Aufgabe bewältigen, indem er den Wert der einzelnen Positionen in einer historischen „Charakteristik“ zu bestimmen versucht. Und doch: Als „eine durchgängig gegliederte Allheit von wissenschaftl[ichem] Stoff“ (18, 12, 84) bedarf auch Schlegels System eines einheitsstiftenden Grunds, um schon *jetzt und hier* als *einstweilen auf ewig* anzunehmende Wissenschaftslehre den Alternativen überlegen zu sein. Wie muß aber ein systematisches Prinzip beschaffen sein, um sowohl den Einheitsgrund und Abschluß eines Systems bilden und in anderer Hinsicht die ewige Perfektibilität und den Fragmentcharakter aller Systematisierungsanstrengungen behaupten zu können?

Ein Blick auf die Binnenstruktur des Systems ermöglicht einen Antwortversuch. Die Anlage der Schlegelschen Wissenschaftslehre orientiert sich nämlich noch am Vorbild der zeitgenössischen Grundsatzphilosophien: „Die Beweise in der WL.[Wissenschaftslehre] müssen *synthetisch* geführt werden. Die Begriffe aber müs-

sen wohl *analytisch* gerechtfertigt werden.“ (18, 510, 56) Der Begriff der „Analyse“ hat bei Schlegel einen doppelten Sinn, weil sowohl die Philosophie als auch die Wissenschaftslehre ihr eigenes Analyseverfahren besitzen (vgl. 18, 12, 91). Die ausführlichsten Hinweise zum Analysebegriff geben uns folgende, vermutlich in Auseinandersetzung mit Schelling notierten Bemerkungen:

„Das *Analytische* und *Synthetische*, in so fern es jenem entgegengesetzt ist, bezieht sich bloß auf die *Entstehungsart* und Beweisart der Urtheile. Der FORM NACH sind alle Sätze, entweder *thetisch*, *antithetisch* oder *synthetisch*. – *Synthetisch* hat also einen *doppelten Sinn*. – Alle *antithetischen* Sätze sind *analytischen Ursprungs*. Durch Analysis läßt s.[ich] aus dem Gegebeneyn *synthetischer Urtheile*, das Daseyn der *thetischen* auf die es doch eigentlich ankommt, LEICHTER entwickeln; wiewohl eigentlich auch die <sogenannten> analytischen <Urtheile> thetische <oder antithetische> voraussetzen (so leitet Fichte aus $A = A$ das Sichselbstsetzen des Ich [ab]). Daher erklärt s.[ich] Kants Gang.“ (18, 510f., 60)

Schlegel unterscheidet ganz konventionell die *Beweisart* von der *Form* der Urtheile. Der Beweisart nach sind Urtheile entweder analytisch oder synthetisch. Der Form nach sind sie thetisch, antithetisch oder synthetisch. Der Opposition Synthese-Analyse wird das andere Begriffspaar *Beweis* und *Rechtfertigung* zugeordnet: Das „Absolute selbst [sei] indemonstrabel aber die *philosophische Annahme* desselben muß analytisch gerechtfertigt und erwiesen werden.“ (18, 512, 71) Das Unbedingte läßt sich also nicht eigentlich beweisen, sondern umgekehrt: alles Beweisen steht unter der Voraussetzung der „ursprüng[lichen] Synthesis“ (18, 511, 62). Die systembildende Analyse soll bis zu einer höchsten und basalsten Voraussetzung führen, die selbst nicht noch einmal eingeholt werden kann, sondern Grund aller beweisenden Reflexion ist: „Die einzige richtige Voraussetzung entdeckt man auf dem analytischen Wege.“ (18, 519, 17). Zwar gibt auch diese Bemerkung ebensowenig wie die anderen Aufschluß über das analytische Verfahren selbst. Sie belegt aber, daß Schlegel tatsächlich ein Ende des Analysierens bei *einer einzigen* Voraussetzung im Sinne hatte: „Die Analyse muß so hoch hinaufgeführt werden als möglich, bis zum: *Das Ich soll seyn*.“ (ebd.)

Bringt man diese letzte Voraussetzung mit dem zusammen, was sich bereits über den Wechselerweis und das mit ihm verbundene Tathandlungskonzept ergeben hatte, so kann die Struktur weiter präzisiert werden. Was sich bei Fichte als ein bloßes Postulat erwies, ist ihm der unhintergehbare, sich sprachlich artikulierende logische Enthusiasmus: „Ich will alles wissen ...“ Wenn nun der Satz „Das Ich soll sein“ die erste – und das heißt analytisch letzte

und elementarste – Synthesis darstellt, der Grundsatz als begrifflicher Ausdruck der Anfangshandlung, dann tritt er an die Stelle des ersten Fichteschen Grundsatzes „Ich bin“. Dem Satz „Das Ich soll sein“ käme dann die Funktion einer basalen Voraussetzung zu, die zugleich als Grundsynthesis des Bewußtseins zu verstehen ist: „Die Form des obersten thetischen Satzes kann nicht synthetisch seyn. Aber sein Inhalt ist eine ursprüngliche Synthesis.“ (18, 511, 62) Der Grundsatz ist der Urteilsform nach ein thetischer Satz der Art „A soll sein“. Aber sein Gehalt wird als eine ursprüngliche Verbindung von Wollen und Sollen, Ich und Nicht-Ich gedacht. Er ist also ein synthetischer Satz apriori. Der Wechselerweis scheint daher ein unbedingtes Verhältnis zwischen einem bedingten Sollen und einem bedingten Wollen zu begründen, das als Grundstruktur des Bewußtseins anzunehmen ist und daher eine Deutung menschlicher Existenz insgesamt beanspruchen kann – ohne Frage eine schwere Zumutung. Diese Zumutung scheint auf folgender Überlegung zu beruhen: Man kann den Willen zur unendlichen, gemeinschaftlichen Wahrheitssuche nicht in demselben Sinne wollen, wie man dies oder jenes will, da man ihn im Grunde, ohne sich dessen stets bewußt zu sein, immer schon will. Während der einfache Willensakt bereits Selbstbewußtsein voraussetzt, soll dieser Wille die Spontaneität und Gesetzmäßigkeit des Selbstbewußtseins erst erklären. Der unbestimmte Wille zur Wahrheit wird hier nicht nur mehr als ein bloßes Vermögen des Subjekts gesehen, wie Schlegel den Willen noch Anfang 1796 eingeordnet hatte (vgl. 16, 20), sondern kann dem Anschein nach als eine Spekulation über die Verfaßtheit von Bewußtsein überhaupt verstanden werden. Das Schlüsselargument dafür – „Man kann keinen Willen wollen“ (18, 519, 19) – ist zwar nicht sehr präzise formuliert. Offenbar stützt es sich aber auf eine Argumentation, die die Struktur einer doppelten Negation aufweist: *Ich soll wissen wollen, weil ich es ohne Widerspruch mit mir selbst nicht nicht wollen kann. Oder umgekehrt: Indem ich will, was ich nicht nicht wollen kann, will ich, was ich soll.* Die Reflexion auf die Unhintergebarkeit rechtfertigt die Annahme eines Sollens im unbestimmten Bildungswillen. Schlegels Bildungsbegriff kann daher in einem weiten, nicht ausschließlich akademischen Sinn verstanden werden, als Deutung subjektiven Daseins überhaupt: „Gott werden, Mensch sein, sich bilden, sind Ausdrücke, die einerlei bedeuten.“ (2, 210, 262)

Die dem Bewußtsein eigene Weise dazusein wird damit offenbar seit 1796 als etwas verstanden, dem ein *ursprüngliches Sein-Sollen* oder ein *kategorischer Imperativ* zugrundeliegt, der als Grund der

individuellen Freiheit und Autonomie des einzelnen angenommen werden muß. Anregungen für Spekulationen, die zu dieser Verbindung von Problemkreisen führen konnten, lieferte bereits Immanuel Kant. In der „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten“ (1786) werden Freiheit und eigene Gesetzgebung des Willens als „Wechselbegriffe“ bezeichnet (Grundlegung A 105f.) und in einer Anmerkung zum § 6 der „Kritik der praktischen Vernunft“ von 1788 heißt es:

„Freiheit und unbedingtes praktisches Gesetz weisen also wechselweise auf einander zurück. Ich frage hier nun nicht: ob sie auch in der Tat verschieden sind, und nicht vielmehr ein unbedingtes Gesetz bloß das Selbstbewußtsein einer rein praktischen Vernunft, diese aber ganz einerlei mit dem positiven Begriffe der Freiheit sei; sondern wovon unsere Erkenntnis des unbedingt-Praktischen anhebe.“ (KpV A 38)

Kant weist hier auf Beziehungen zwischen dem Selbstbewußtsein und einer freien Gesetzmäßigkeit des Willens hin, die er selbst jedoch nicht weiter verfolgt. Daß Freiheit und Gesetzmäßigkeit eine Einheit bilden, ist ein Hauptanliegen Kants gewesen. Den Bogen zum Selbstbewußtsein zu schlagen und d. h. eine Vereinigung von theoretischer und praktischer Philosophie herzustellen, in der der gesetzmäßige Wille, die Freiheit des einzelnen und die Spontaneität des Selbstbewußtseins zusammengeführt werden, war nun das Ziel von Fichtes „Wissenschaftslehre nova methodo“. Seit 1796 versuchte er eine Darstellungsweise auszuarbeiten, in der die Grundbegriffe des theoretischen wie praktischen Selbstverhältnisses auf eine Weise reflektiert werden, die den Gegensatz von Theorie und Praxis noch einmal übergreift. Schlegel scheint ihm darin zu folgen, wenn er Schelling vorwirft: „Schelling redet immer noch von theoret.[ischer] und prakt[ischer] Philos.[ophie] da es im Gebiete des Absoluten doch dergl.[eichen] Unterschied nicht giebt.“ (18, 513, 84) Damit sind im Umriss einige Fragen und Problemstellungen der Schlegelschen „Grundlehre“ bezeichnet, die im Mittelpunkt des verlorenen Heftes „Zur Grundlehre“ gestanden haben könnten und im zweiten Teil der Untersuchung noch genauer bestimmt werden sollen. Schlegels „Grundlehre“ versucht analytisch aufzuklären, in welcher Weise Wollen und Sollen zusammenhängen, und diesen Zusammenhang als allgemeinste Grundverfaßtheit der Beziehungen von Ich und Nicht-Ich ebenso wie der individuellen und gemeinschaftlichen Lebensführung zu deuten, als apriorischer Ursprung aller Syntheseleistungen des Ichs: Es heißt deswegen auch: „*Bildung* ist d[ie] Sache d[er] absol[uten]

Φ[Philosophie].“ (18, 109, 961) Oder: „In der *Bildungslehre* liegen die Principien dieser freyen Nothwendigkeit und nothwendigen Freyheit; und zugleich die Principien der Individualität.“ (18, 34, 167)

VI. Notizen oder Systemfragmente? Zur Zirkelstruktur der „Beilage II“

Zwischen August und November 1796 war Novalis mehrfach nach Jena gekommen, da seine Verlobte Sophie von Kühn dort operiert wurde. Der Briefwechsel der beiden Freunde bricht deswegen auch für einige Wochen ab. Erst Anfang Dezember meldet sich Schlegel bei Novalis auf euphorische Weise zurück:

„Liebster Bruder, nie habe ich mich mit mehr Ungeduld nach Dir geseht. Ich habe eine *Welt* mit Dir zu reden. Ich habe mich fast ganz mit spekulativer Philosophie beschäftigt, und muß hier alles in mich verschließen. Ich glaube es würde Dich sehr interessiren.“ (23, 339f.)

Offensichtlich war Schlegel in den November-Wochen noch über die Diskussionslage ihrer vorangegangenen Gespräche hinausge-
langt. Fichtes Mitte Oktober begonnene Vorlesungen nova metho-
do könnten ihm die neuen Impulse gegeben haben. Für den
Dezember war ein Aufenthalt bei Reichardt in Giebichenstein vor-
gesehen, während dessen Schlegel später auch Friedrich August
Wolf treffen konnte. In seinem Brief bittet er Novalis um einen
sofortigen Besuch noch vor der Abreise nach Giebichenstein, vor
allem deswegen, um ihm seine neuen Ergebnisse mitteilen und sei-
ne frisch geschriebenen Hefte zur kritischen Lektüre übergeben zu
können. Hardenberg folgte der Einladung sofort, und so kam es
noch Anfang Dezember zu einem weiteren Treffen. Bereits vier
Wochen später schickte er Schlegels Texte mit einem kurzen Kom-
mentar retour:

„Hier mit vielem Dank Deine Philosophica zurück. Sie sind mir sehr werth
geworden. Ich habe sie ziemlich im Kopfe und sie haben derbe Nester
gemacht. Mein cainitisches Leben stört mich nur, sonst hättest Du einen
dicken Stoß Replicken und Additamenta mitgekriegt.“ (23, 340)

Der Austausch der Hefte darf nicht über Differenzen hinweg-
täuschen, denn noch zu diesem Zeitpunkt scheint Novalis die neu
entwickelten Ansichten seines Freundes „oft zu partheiisch“
(23, 362) gelesen zu haben und mit „Replicken und Additamenta“

begegnen zu wollen. Schlegel seinerseits berichtet, daß er sich noch am letzten Abend ihres Dezembertreffens mit dem Konzept seiner ‚polemischen Totalität‘ gegen Novalis zu verteidigen suchte:

„Geliebter Freund, nach langer Arbeit in den Reichardtschen Salinen sehe ich mich wieder nach dem Weißenfelser Vernunftsalz. O mein Freund, hier ist niemand, mit dem ich <nur> vom Ich reden könnte, geschweige von der polemischen Totalität, die ich den letzten Abend unsres lustigen Beysammenseyns so böse wider Dich gekehrt.“ (23, 340f.)

Unter den Heften, die Anfang Dezember an Novalis übergeben wurden, befand sich höchst wahrscheinlich auch eine wenige Seiten starke Fragmentsammlung, die in der Kritischen Ausgabe als „Beilage II. Aus der ersten Epoche. Zur Logik und Philosophie. 1796 (in Jena)“ ediert worden ist. Dieser Text wurde noch keiner eigenen Interpretation gewürdigt, so daß es scheint, als hätte man ihn bislang ausschließlich als ein weiteres Notizheft Schlegels betrachtet. Da das Manuskript der Fragmente nicht mehr erhalten geblieben ist, sind wir auf die Textgestalt der älteren Schlegelausgabe Windischmanns von 1837 angewiesen.⁴¹ Windischmann gab den Text unter dem Titel „Fragmente einer kleinen Abhandlung, nur zu Probe“ an die Öffentlichkeit. Über die Herkunft des Titels wird nichts berichtet, und auch von einer Abhandlung, der die Fragmente als Vorstufe gedient haben könnten, findet sich kein Beleg. Trotzdem dürfte der Titel der Windischmann-Ausgabe angemessen sein, unterscheidet sich der Text doch von den zeitgleichen Notizheften durch drei Merkmale: Fünf der insgesamt genau vierundzwanzig Abschnitte lassen sich als Zweitschriften nachweisen, und alle bilden einen komponierten Zusammenhang von hoher Kohärenz.

(1) In der ‚Beilage II‘ sind *fünf Zweitschriften* enthalten. Gleich das erste Fragment (18, 517, 1) über den Logikbegriff verbindet die entsprechenden Notizen 3 und 4 der ersten Beilage (18, 505, 3; 4), und Fragment Nummer 3 (18, 517, 3) über Willkür und Unhintergebarkeit des philosophischen Willens entspricht einer Notiz, die dieses Fragment in den Problemkontext um Fichtes ‚freien Entschluß‘ stellt (vgl. 18, 515, 96). Schließlich sind in die ‚Beilage II‘ noch die Ausführungen über die „polemische Totalität“ (18, 517, 7 = 18, 515, 101) und die logischen Prinzipien (18, 518, 8 = 18, 511, 61) wortgleich und die Bemerkungen über die unendliche Perfek-

⁴¹ Vgl. Ernst Behler: Einleitung. Zur Edition der Beilagen. In: KFSa 18, LXIIIff.

tibilität mit geringen Weglassungen (18, 518, 9 = 18, 506, 12) aufgenommen worden.

(2) Überdies fällt etwas zweites auf. Die Auswahl scheint unter einer numerischen Vorgabe erfolgt zu sein. Wahrscheinlich sollten nicht beliebig viele, sondern genau *vierundzwanzig* Fragmente ausgelesen werden, denn diese Zahl ist nicht zufällig gewählt, folgt sie doch aus dem Vergleich der Philosophie mit dem Epos. Die Philosophie muß „wie das epische Gedicht in der Mitte anfangen und es ist unmöglich dieselbe so vorzutragen und Stück für Stück hinzuzählen, daß gleich das Erste für sich vollkommen begründet und erklärt wäre. Es ist ein Ganzes, und der Weg es zu erkennen ist also keine grade Linie, sondern ein Kreis.“ (18, 518, 16)⁴² Wie aus seiner im Sommer 1796 verfaßten Schrift „Über die Homerische Poesie“ hervorgeht (vgl. 1, 124f.), war Schlegel der *Topos vom Anfang in der Mitte* aus Horaz (Ars poetica, 148ff.) vertraut. Der philosophische Anfangspunkt kann aufgrund dieser intertextuellen Bezüge auch als eine transzendentalphilosophische Variation des rhetorischen Exordialtopos *in medias res* verstanden werden. Die Reflexion kommt gegenüber der Handlung des ursprünglichen Willens notwendig zu spät, ja setzt diese bereits voraus, und jeder Anfang ist daher gewissermaßen schon mitten im unhintergehbaren Geschehen. Doch auch die Anlehnung an die Zahl der epischen Gesänge beantwortet noch nicht die Frage, warum Schlegel überhaupt aus seinen Heften eine Auswahl vorgenommen hat.

(3) Ein Blick auf die Disposition der vierundzwanzig überarbeiteten und ausgewählten Notizen zeigt jedoch, daß sich hier ein neues Verständnis philosophischer Mitteilung auf spielerische Weise artikuliert. Denn der Leser soll offenbar mit in die Textstruktur und in die intersubjektive Kreisbewegung des Verstehens und Philosophierens einbezogen werden. So fällt auf, daß der elementare Grundsatz, die „absolute Synthesis“ oder „einzig richtige Voraussetzung“, der Satz „Das Ich soll sein“, in der Tat fast in die Mitte der Auswahl gesetzt wurde. Zunächst allerdings hebt der Text mit einigen Bemerkungen zur Logik an (Nr. 1), die bis heute nicht vollendet sei. Der konsequente Mystiker müsse die Mitteilbarkeit der Wahrheit leugnen. Gegenüber der ursprünglichen Notiz fügt Schlegel dem ersten Fragment einen neuen Schlußsatz hinzu: „dieß muß tiefer nachgewiesen werden, als die gewöhnliche Logik

⁴² Der Vergleich wird auch später noch mehrfach aufgegriffen: „Die ϕ [Philosophie] ein $\epsilon\pi\omicron\varsigma$, fängt in d.[er] Mitte an.“ (KFSA 18, 82, 626) Oder: „Subjektiv betrachtet, fängt die Philosophie doch immer in der Mitte an, wie das epische Gedicht.“ (KFSA 2, 178, 84).

reicht.“ (18, 517, 1) Die Funktion dieses Zusatzes ist es offenbar, auf einen noch folgenden Nachweis vorzugreifen, dessen Andeutung erst in den Nummern 17 und 19 nachgeliefert wird. Bereits das zweite Fragment expliziert den Grundsatz als den begrifflichen Ausdruck einer Handlung, die der „Urquell des Wissens“ sei. Doch wird weder die Handlung selbst noch deren Explikation genannt. Auch dies geschieht erst in den Fragmenten 17 und 19. Schließlich weist das dritte Fragment nach hinten, in dem angedeutet wird, daß man dem philosophischen Willen nicht widerstreben könne. Die Begründung dafür folgt ebenfalls am Schluß von Fragment 19. Was in ‚Beilage I‘ bereits im Zusammenhang mit der Unhintergebarkeit des Willens erwähnt wird, folgt in der Neuschrift bewußt ungefähr in der Mitte: mit Fichtes „freiem Entschluß“ ist das Philosophieren nicht erklärt. Alle drei Anfangsfragmente weisen also in ihren Problemen auf spätere voraus und bleiben für den Leser ohne Zuhilfenahme der folgenden zunächst unbestimmt. Die Fragmente 4 bis 15 setzen mit einer Reihe von Voraussetzungen fort, die mit dem Wahrheitsstreben gemacht werden müssen. Dies sind ebenso psychologische wie logische Voraussetzungen. In Fragment Nummer 16 deutet Schlegel erstmals die Zirkelstruktur der Philosophie an, bevor er in Nummer 17 „Das Ich soll sein“ als einzige Voraussetzung einführt. Wie dieser höchste Punkt aber gewonnen wird, das wiederum erfährt man erst in Nummer 19, einem Fragment, das vom Willen zur Wahrheit behauptet, er sei „Grund und elastischer Punkt der Wissenschaftslehre“, „von dem jeder ausgeht“ (Nr. 19). Nun kann der Leser den Schritt von Nummer 19 zu Nummer 17 zurückgehen und auf den Satz „Das Ich soll sein“ beziehen. Der Punkt, von dem jeder ausgeht, und dessen einzig richtige Voraussetzung, Nummer 17 und 19, stehen folglich innerhalb des Textes selbst noch einmal in einer zirkulären Wechselbeziehung. Wer dies verstanden hat, kann einerseits bis zu den Anfangsfragmenten zurückgehen, deren ‚tieferer Nachweis‘ nun erfolgt ist. Zugleich führt aber auch ein Weg weiter nach hinten zu den konkreteren Folgerungen des Systems in den Fragmenten 20ff., der schließlich im letzten Wort des Textes „Methode“ endet (Nr. 24). Zuvor erfährt der Leser noch einiges über den Unterschied des Philosophen vom Sophisten, den Zusammenhang von System und Geschichte (Nr. 21), einiges über die polemische Totalität (Nr. 21). In Nummer 22 grenzt sich Schlegel gegenüber Fichtes mystischem Postulat ab, in Nummer 23 wird die Grenzziehung der Empiristen zurückgewiesen und in Nummer 24 heißt es von Spinoza: „Er fand keine Skeptiker gegen sich und

konnte daher nicht sehr weit kommen.“ (18, 521, 24) Die Kreisbewegung des Textes schließt also mit der Abgrenzung und Selbstbegründung des eigenen Kritizismus. Nicht der Ausgang vom Ich oder Nicht-Ich, sondern das Bekenntnis zu den Voraussetzungen wie den Folgen des logischen Enthusiasmus entscheidet schließlich über den dogmatischen oder kritischen Charakter einer Philosophie.

Der Text vollzieht eine reflexive Bewegung, die in einer späteren Notiz so formuliert wird: „Ist das Ziel erreicht, so daß die Metaφ[physik] umkehren kann, so ist sie *absolut fertig* und doch *ewiger Fortschreitung* fähig.“ (18, 282, 1038) Durch die Anordnung der Fragmente muß die Lektüre des Lesers hermeneutisch gesehen den argumentativen und systematischen Zirkel der Schlegelschen Philosophie durchlaufen. Damit wird ihm eine Verstehensbewegung aufgezwungen, die der notwendigen Tätigkeit der Reflexion auf die Bedingungen des philosophischen Willens entspricht. Die ‚Beilage II‘ gestaltet daher eindrücklich den Zusammenhang von Vorläufigkeit und Systematizität: „Meine Φ[Philosophie],“ bekennt Schlegel einmal, „ist ein System von Fragmenten und eine Progreß.[ion] von Projekten.“ (18, 100, 857) Die analog zum Grundriß des Systems angeordneten Notizen oder Fragmente lassen sich in diesem Sinne als Teile eines offenen Systems deuten, das selbst im Entstehen begriffen ist, und stellen gleichsam nur ein Durchgangsstadium in dessen Ausarbeitung dar. Zugleich reflektieren sie in ihrer zyklischen Anordnung ebenso die Unabgeschlossenheit des Fortschritts – den Anfang bildet die noch immer nicht gefundene dialektische Logik, das Ende der Begriff „Methode“- , wie die Abgeschlossenheit der systematischen Wissenschaftskonstruktion durch einen Wechselgrund. Und schließlich bieten die Fragmente dem Verstehenwollen des Lesers nur soviel an, wie er braucht, um zur Ergänzung aufgefordert und angeregt zu werden. Das Andeutungsverfahren des Autors wird zum ironischen Spiel mit der unhintergehbaren Neugier seines Lesers. Verstehen- und Nichtverstehenkönnen, Mitteilen- und Nichtmitteilenwollen sind in einen dialogischen Schwebezustand gebracht, der der „gesetzlich freie[n] Gemeinschaft“ (2, 76) der urbanen Wissenssuche entspricht.

Durch ihre Zirkelstruktur geben die Fragmente der ‚Beilage II‘ erstmals einen rhetorischen Gestaltungswillen zu erkennen, in welchem für den Gehalt der Philosophie durch Reflexion auf die Bedingungen der Möglichkeit des gemeinsamen Erkenntniswillens eine Form gesucht wird, die beiden Momenten angemessen

sein soll. In der performativen, selbstreferentiellen Anordnung und dem hindergründigen Andeutungscharakter kündigt sich ein Darstellungsgestus an, der in den Aufsätzen, Essays und Fragment-sammlungen der folgenden Jahre weiter entfaltet wird und der der Woldemar-Rezension noch fehlte. Es liegt hier ein neues Verständnis der prinzipiellen Form-Gehalt-Einheit vor, denn es wird ein Problem von höchster Bedeutung auf hintergründige Art so vorgetragen, daß sich der Fragmentcharakter als Ausdruck eines notwendig fragmentarischen Selbstverhältnisses, die Kreisstruktur der Verstehensbewegung als Analogon eines systematischen Konstruktionszirkels und die inspirative Absicht als Anstiftung zur eigenen Ideenbildung interpretieren läßt – ein wahrlich symphilosophischer Text.

Silvio Vietta

Wackenroder und Moritz

I. Biographisches

Wackenroder und Tieck gehörten bereits als Schüler zu den Hörern von Karl Philipp Moritz. Nach seiner Rückkehr von der Italien-Reise und von einem Aufenthalt bei Goethe in Weimar hielt dieser 1789 in Berlin eine Vorlesung über den „Begrif des Schönen“, die den „Geschmack oder die Empfindungsfähigkeit für das Schöne“ mit einschloß. Wie bereits Dirk Kemper in der „Sprache der Dichtung“ vermerkt, markiert der Rückkehrtermin von Moritz und die Abreise Wackenroders nach Erlangen, letztere im April 1793, die Zeitphase für einen möglichen persönlichen Kontakt Wackenroders mit Moritz.¹ Die Texte von Moritz' Berliner Vorlesungen haben sich leider nicht erhalten, wohl aber die öffentlichen Anzeigen dieser Vorlesungen in den „Berlinischen Nachrichten Von Staat- und gelehrten Sachen“. Bereits die erste, für unseren Zeitraum relevante Vorlesung mit ihrer Ausrichtung auf den „Begrif des Schönen“, der aus dem „einfachsten Grundsatz“ entwickelt werden soll, zeigt eine Zielrichtung an, die durchaus der Intention der späteren Göttinger Schulung bei Fiorillo vergleichbar ist. Will ja doch auch Fiorillo seine Schüler durch seine Vorlesung dazu befähigen, durch seine Theorie der Malerei und Architektur diese Künste von Grund auf und in ihren konkreten Erscheinungsformen geschmackssicher beurteilen zu können.² Inhaltlich aber verfiicht Moritz ein berner-

¹ Dirk Kemper: Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung. Stuttgart und Weimar 1993, S. 51. Dort finden sich auch die Ankündigungsabdrucke der Vorlesungen von Moritz im relevanten Zeitraum bis zum Frühjahr des Jahres 1793 (S. 58ff).

² Hier die Vorlesungsankündigung von Johann Dominicus Fiorillo: Ueber die Groteske. Einladungsblätter zu Vorlesungen über die Geschichte und Theorie der bildenden Künste. Göttingen 1791, hier insbesondere S. 25: „Da diese Vorlesungen bloß für solche Liebhaber der schönen Künste bestimmt sind, die denselben um des Einflusses willen, den sie auf Uebung des Schönheitssinnes und Ausbildung des Geistes überhaupt haben, während ihres akademischen Cursus einige Stunden zu schenken geneigt sind, so ist ein nothwendiges Erforderniß,

kenswert anderes Programm als Fiorillo, obwohl beide ihre Theorie des Schönen an der bildenden Kunst entwickeln.

Am 17. Dezember 1789 kündigt Moritz eine Vorlesung über „Mythologie“ und „Alterthümer“ an, im Sommer 1790 über die „vorzüglichsten Kunstwerke“ der „hiesigen Königlichen Gemähldegallerie“ und 1792 noch einmal – nun aber nach Veröffentlichung der „Götterlehre oder mythologischen Dichtung der Alten“ (von 1791) und der Schrift „Anthousa oder Roms Alterthümer“ (1791) eine neuerliche Vorlesung über Mythologie und Altertümer, dies erneut mit der philosophischen Zielsetzung, „Die Grundsätze des Geschmacks überhaupt“ aufhellen zu wollen. Im Winter 1792 wird diese Vorlesung über „Mythologie und Alterthümer“ fortgesetzt, präzisiert um die Formulierung, „eine Geschichte und Theorie der Ornamente vortragen“ zu wollen.

Welche dieser Vorlesungen genau Wackenroder und Tieck besucht haben können, ist heute nicht mehr eindeutig zu rekonstruieren. Köpke gibt bekanntlich einen eher undeutlichen Hinweis:

Seine Vorlesungen, welche er als Professor an der Akademie der Künste über Alterthümer und Kunstgeschichte hielt, wurden von Liebhabern viel besucht und waren nicht ohne Einfluß und Bedeutung. Auch Ludwig und Wackenroder hatten sich Zutritt verschafft, und wenn sie auch nicht überall fanden, was sie suchten, so wurde doch Manches in ihnen erweckt, was in späterer Zeit zur Klarheit kommen sollte.³

Was hat Wackenroder gehört? Am 11. Dezember 1792 schreibt er an den schon in Göttingen weilenden Freund:

Nächst diesem hab' ich noch ein andres *Lieblingsstudium*, was ich, wär' ich an dem Orte wo Du bist, mit ganzer Seele umfassen würde, und das

daß ich darin nur wenig von Gegenständen sage, die den Künstler ausschließend angehen, und mich desto mehr über alles verbreite, was dem Liebhaber nützlich seyn kann.“ Bei Moritz wie bei Fiorillo findet sich eine Ausrichtung auf die „Philosophie der Kunst“ (Fiorillo, S. 26), bei Moritz in der Formulierung, „nach dem einfachsten Grundsatz“ den Begriff des Schönen ableiten zu wollen. Zweifellos ist aber Moritz diesem Ansprüche viel besser gewachsen als Fiorillo, der sich letztlich in der Tradition Vasaris vor allem auf die Geschichte der Künstler, der Kunstwerke und die „Lehre vom Praktischen“ konzentriert.

³ Rudolf Köpke: Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen 1. Theil. Leipzig 1855, S. 90. Die Forschung hat übrigens angemerkt, daß auch Moritz' Vorlesungen einen stark popularisierenden, nicht immer durch fachliche Kompetenz legitimierten Charakter gehabt haben mußten. Siehe: Ulrich Hubert: Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik. Tieck – Wackenroder – Jean Paul – Friedrich und August Wilhelm Schlegel. Frankfurt 1971, S. 27.

ist die Archäologie. Ich beneide Dich: wie wollte ich die Gött. Bibl. nutzen!⁴

Die Zeilen, die sich gleich an die Nachrichten über Julius Erduin Koch und das Philologiestudium Wackenroders anschließen, deuten auf ein weiteres Interessensfeld Wackenroders, das in dieser Weise dem Freund noch nicht bekannt war und ihm mitgeteilt werden mußte, eben ein „andres *Lieblingsstudium*“, die „Archäologie“. Wenn Moritz seit 1798 wiederholt über „Mythologie und Alterthümer“ in Berlin las, ist es mehr als wahrscheinlich, daß Wackenroder dieses Studium, das er ja letztendlich nicht weiter verfolgt hat, unter Einfluß von Moritz aufzunehmen und zu verfolgen gedachte. Dabei findet Moritz' Schwerpunktsetzung auf die „Geschichte und Theorie der Ornamente“ (Ankündigung vom 18. Dezember 1792) interessanterweise auch in Fiorillos Forschungsintention auf die Grotesken in Rom und Italien ihr Pendant.

Somit kann man, auf dem heutigen Stand der Wackenroder Philologie, genauer als Köpke sagen, was und wann „in späterer Zeit“ bei Wackenroder und Tieck „zur Klarheit“ kam. Es war zweifellos das Göttinger Studium bei Fiorillo vom Herbst 1793 an, das jene kunsttheoretischen und geschmacksbildenden Intentionen, die Moritz bereits in seinen Berliner Vorlesungen verfolgte, bei der Generation der Frühromantiker vertieft, mit Informationsstoff versehen und geläutert hat. Wahrscheinlich aber hat Moritz Wackenroder entscheidende Impulse gegeben, in Göttingen das Studium der Philologie und zunehmend auch das musikwissenschaftliche Studium eher zu vernachlässigen, das *kunsttheoretische* und *kunstgeschichtliche* Studium aber zu vertiefen. Und erst hier, bei Fiorillo, hat er jene kunstgeschichtlichen, biographischen und auch methodischen Kenntnisse erlangt, die die kunstästhetischen Aufsätze in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ und in den „Phantasien über die Kunst“ möglich machten. Andererseits hat Wackenroder, über die Sensibilisierung für jene kunstästhetischen Fragen hinaus bei Moritz eine *kunstphilosophische* Denkform kennengelernt, über die Fiorillo nicht verfügte, die aber Wackenroders eigene kunstästhetische Gedanken prägte.

Bei Köpke finden sich auch Hinweise auf das offensichtlich skurrile und problematische Persönlichkeitsbild von Karl Philipp

⁴ Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. HKA Bd. II: Briefwechsel, Reiseberichte, philologische Arbeiten, das Kloster Netley, Lebenszeugnisse. Hg. v. Richard Littlejohns. Heidelberg 1991, S. 97.

Moritz. Schon die erste Kontaktaufnahme von Tieck mit Moritz ist hier symptomatisch. Er trifft ja doch in Reichards Auftrag Moritz als einen „kränklichen Mann, der stets fröstelte und sich nach dem Sonnenhimmel Italiens sehnte, an einem warmen Tage im geheizten Zimmer“ saß: „Im dicken Pelze saß er unmittelbar am glühenden Ofen.“⁵ Ich denke, wir gehen nicht fehl, in Moritz' Frösteln nicht nur eine Reaktion auf die Kälte des Nordens, sondern auch eine Reaktion auf die Kälte des Zeitgeistes in Berlin zu sehen. Durch seine kunst- und kulturgeschichtlichen Vorlesungen und seine Reflexionen über das Schöne viele Jahre vor der Gründung der Berliner Universität hatte Moritz in dem durchgehend auf Nützlichkeitserwägungen ausgerichteten Berliner Zeitgeist die Rolle eines Rufers in der Wüste eingenommen, aber nicht zuletzt in Hörern der jüngeren Generation auch einen stärker kunstinteressierten Geist geweckt und angetroffen. Das sind Impulse, die von der Spätaufklärung in die Frühromantik führen.

Im Briefwechsel zwischen Tieck und Wackenroder wird die Persönlichkeit von Moritz kommentiert. Dieser Briefwechsel gibt aber in dem Maße *nicht* Aufschluß über den Einfluß von Moritz auf Tieck und Wackenroder, wie sich diese Bemerkungen an den Äußerlichkeiten der Berliner Klatschgeschichten festmachen. Wenn Wackenroder am 11. Dezember 1792 an Tieck von der Heirat und plötzlichen Flucht der Frau von Moritz berichtet, auch von der „*kriechendsten Schmeicheley*“ im Umgang mit dem Grafen Hertzberg⁶, wenn Tieck sich im langen Folgebrief aus der Jahreswende 1792/93 an Wackenroder entschieden von Moritz lossagt – „Er ist ein Narr (...) Ich sage mich jezt in aller Aehnlichkeit von ihm loß“⁷, so hat die Tieck-Forschung bereits zu Recht darauf verwiesen, daß sich hier ein Moritz psychologisch Verwandter von Moritz lossagen will. Tiecks eigene Analyse gibt Hinweis in diese Richtung, wenn er Moritz als einen Menschen charakterisiert, „der beständig über sich selbst brütet und nachdenckt, der immer tiefer in das verworrene Gewebe seines Herzens schaut“ und dabei „auf so wundervolle so seltsame Erscheinungen“ trifft, „daß er nach und nach ganz an sich verzweifelt“.⁸ Gerade die introvertierte Subjektivität des Lehrers ist sicher ein Faszinosum für Tieck gewesen.

⁵ Köpke, a.a.O., S. 89.

⁶ HKA Bd. II, S. 97. Der Minister Ewald Friedrich Graf von Hertzberg war nach dem Thronwechsel 1786 Kurator der preußischen Akademie der Wissenschaften geworden.

⁷ HKA Bd. II, S. 108.

⁸ HKA Bd. II, S. 114f.

Und es ist dann auch der Freund Wackenroder, der diese innere Nähe Tiecks zu Moritz mit pointierter Schärfe erkannt und formuliert hat:

Es kränkt mich, daß Du Dich so gewaltsam von Deinem sonstigen Zwilingsbruder Moritz losreissest.⁹

Wackenroder verbindet diese Erkenntnis mit der Hypothese, daß Tieck hier von einem Extrem ins andere gefallen sei. Zweifellos finden sich ja auch und gerade in Tiecks Biographie genug Beispiele für eine geradezu die Grenzen des Wahnsinns und auch des Selbstmordes ausreizende, hypochondrisch-phantastische Selbststimulierung. Wo aber sind die Bezüge zu Wackenroder, der hier im Brief so überlegen, so distanziert sowohl gegenüber dem Freund wie auch gegenüber Moritz erscheint.

II. Kunst- und Künstlerproblematik bei Moritz

Um die Kunst- und Künstlerproblematik im Übergang von Spätaufklärung zu Frühromantik genauer fassen zu können, müssen wir uns zunächst ein Stück weit auf Moritz und die Ästhetikdiskussion an dieser Epochenschwelle einlassen.

Zweifellos gehört die Entdeckung der, wie es Friedrich Schlegel in einem Athenäumsfragment nennen wird, „Selbständigkeit des Schönen“ zu den wichtigsten Entdeckungen der Zeit.¹⁰ Sie erst entbindet ja das Reich der Ästhetik von den Einreden und der Vorherrschaft der Moral, der Theologie und auch der Vernunftphilosophie. Dabei wird die Jenenser Romantik den Gedanken der ästhetischen Autonomie aus dem Ansatz der Vernunftphilosophie – Fichtes insbesondere – entwickeln in Entsprechung zur Selbstbegründung und Selbstsetzung des „absoluten Ich“.

Mehr als zehn Jahre zuvor aber hatte Karl Philipp Moritz in einem neuen kategorialen Zugriff auf das Ästhetische den „Begriff des *in sich selbst Vollendeten*“ exponiert und mit seinen in Italien verfaßten Schriften „Über die bildende Nachahmung des Schönen“, „Die Signatur des Schönen“ sowie seinen Winckelmann-kritischen, kunstästhetischen Studien in Rom diesen Begriff des

⁹ HKA Bd. II, S. 123.

¹⁰ Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler u.a. Bd. II: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hg. und eingeleitet von Hans Eichner. München u.a. 1967, S. 207.

Schönen als „in sich selbst Vollendeten“ noch erheblich vertieft und erweitert.¹¹ Diese kunstästhetischen Schriften von Moritz sind schon in der älteren Forschung als eine wesentliche Voraussetzung der Romantik erkannt worden¹² und haben gerade in der jüngsten Zeit eine Vielzahl neuer und wichtiger Interpretationen auf den Plan gerufen.

Dabei lassen sich – und das spiegelt bereits Widersprüche im Werk von Moritz selbst – widersprüchliche Tendenzen in der Forschung beobachten: wir finden hier einerseits den Versuch, Moritz' Ästhetik als eine Art *vorkritische Transzendentalphilosophie* zu lesen.¹³ Diesem Ansatz steht der Begriff der „Kunstautonomie“ als Werk Ganzheit gegenüber, als *objektive Realästhetik*, wie Peter Szondi schon 1974 Moritz' Ästhetik gedeutet hat¹⁴, als eine die klassische Ikonographie auflösende Kunstautonomie¹⁵, als eine den Sinn geradezu körperlich zum Erscheinen zwingende Theorie des Schönen¹⁶, aber auch als eine Vermittlung zwischen

¹¹ Karl Philipp Moritz: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe. Hg. v. Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962, S. 3ff., S. 63ff., S. 93ff.

¹² Siehe die Arbeiten von Roger Ayrault: *La Genèse du Romantisme Allemand*. Paris 1961, Robert Mühlher: *Deutsche Dichter der Klassik und Romantik*. Wien 1976, Hans Joachim Schrimpf: W.H. Wackenroder und K. Ph. Moritz. Ein Beitrag zur frühromantischen Selbstkritik. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 83. Bd. 1964, S. 385ff sowie Ulrich Hubert: *Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik*. Tieck – Wackenroder – Jean Paul – Friedrich und August Wilhelm Schlegel. Frankfurt a.M. 1971.

¹³ Annette Simonis: „Das Schöne ist eine höhere Sprache“. Karl Philipp Moritz' Ästhetik zwischen Ontologie und Transzendentalphilosophie. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Bd. 68, 1994, S. 490ff. Dieser Aufsatz hebt darauf ab, daß bei Moritz „Die Kategorie des Schönen aus der Perspektive der Rezeption“ entwickelt wird (S. 491). Es ist unverständlich, daß die Verfasserin sich nicht den bei Moritz zentralen Begriff der „Bildungskraft“ bzw. der „Thatkraft“ zunutze gemacht hat. Das hängt wohl auch mit einer falschen Einschätzung der Leibnizschen Metaphysik zusammen, die die Verfasserin als „reine Ontologie“ deutet (S. 493), nicht aber sieht, daß der Begriff der „Kraft“ und der Begriff der „Monade“ als Tätigkeit gerade von Leibniz her auch schon in die Vorkantische Ästhetik eindrang.

¹⁴ Peter Szondi: *Antike und Moderne in der Goethezeit*. In: *Poetik und Geschichtsphilosophie*. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. I. Frankfurt a.M. 1974, S. 97.

¹⁵ Bernhard Fischer: *Kunstautonomie und Ende der Ikonographie*. Zur historischen Problematik von ‚Allegorie‘ und ‚Symbol‘ in Winckelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 64. 1990. S. 247ff.

¹⁶ Georg Braungart: ‚Intransitive Zeichen‘: „Die Signatur des Schönen“ im menschlichen Körper bei Karl Philipp Moritz. In: *Rhetorik*. Bd. XIII. Körper und Sprache. 1994, S. 3ff.

Kunst und Natur.¹⁷ Zudem betont diese jüngste Forschung nachdrücklich das Problem der *Versprachlichung* der Ästhetik als ein Kernproblem der Moritzschen Ästhetik. Lautet ja doch der Untertitel der Schrift über die „Signatur des Schönen“: „In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“.

Allerdings liegen, wie angedeutet, die Gründe für Widersprüche in der Forschung in der geradezu gegenläufigen Tendenz der Argumentation von Moritz selbst wie eben auch in dem von ihm mitreflektierten Sprachproblem. *Einerseits* tendiert seine Ästhetik zu einer neuen Form der *Autonomsetzung* des Schönen, dies im Begriff des „In sich selbst Vollendeten“¹⁸, des „für sich bestehenden Ganzen“¹⁹, welches eben diese Ganzheit durch Integration aller Teile in sich bildet²⁰, um so eben auch den „wahren Genuß des Schönen“ zu ermöglichen als Anschauung nämlich „eines einzigen grossen Ganzen, das in allen seinen Theilen sich in sich selber“ spiegelt.²¹

Gegenläufig zu diesen auf die Werkmonade hin tendierenden Formulierungen läuft *andererseits* bei Moritz ein *produktions-ästhetischer* Argumentationsstrang, der, ausgehend von Lessing und Moses-Mendelssohn, das Schöne als Produkt der Einbildungskraft bzw. Empfindungsfähigkeit des ästhetischen Subjekts beschreibt.²² Bei Moritz sind es eben „Empfindungskraft“ und

¹⁷ Jörg Bong: „Die Auflösung der Disharmonien“. Zur Vermittlung von Gesellschaft, Natur und Ästhetik in Schriften Karl Philipp Moritz'. Frankfurt a.M. u.a. 1993.

¹⁸ Schriften S. 3, auch S. 79: „Weil nämlich das Wesen des Schönen eben in seiner *Vollendung* in sich selbst besteht...“, S. 86 u.a.

¹⁹ Ebd., S. 71.

²⁰ Ebd., S. 95: „Denn darinn besteht ja eben das Wesen des Schönen, daß ein Theil immer durch den andern und das Ganze durch sich selber, redend und bedeutend wird...“.

²¹ Ebd. S. 86.

²² Einschlägig ist hier Lessings Schrift „Laokoon“ von 1766, in der bereits das Schöne bzw. die Wahrnehmung des Schönen mit dem Begriff der Einbildungskraft verbunden wird und auch das Problem der Integration der Teile zu einer Wahrnehmungsganzheit – mittels der Einbildungskraft nämlich – schon explizit angesprochen wird. Moritz' Begriff des „In sich selbst Vollendeten“ wird anfänglich in einer an Moses Mendelssohn gerichteten Schrift entfaltet. Auch Moses Mendelssohns Philosophie „Ueber die Empfindung“ verknüpft das Problem der Schönheit mit dem der Wahrnehmung einer harmonischen Ganzheit von Teilen in der Vorstellung und Einbildungskraft nach Maßgabe der Bewußtseinslehre der Aufklärung: „Die Wahrheit stehet fest: kein deutlicher, auch kein völlig dunkler Begriff verträgt sich mit dem Gefühle der Schönheit;“ (Moses Mendelssohn's gesammelte Schriften. Nach den Originaldrucken und Handschriften hg. v. G.B. Mendelssohn. Bd. 1, Leipzig o.J., S. 115). Moses Men-

„Bildungskraft“, beide Kräfte übrigens im Begriff der „thätigen Kraft“ begründet, die das Schöne – sei es ursprünglich im Künstler oder reproduktiv im Rezipienten – *hervorbringen*:

Das Schöne will eben sowohl bloß um sein selbst willen betrachtet und empfunden, als hervorgebracht seyn.²³

Es bedeutet nun eine weitere Komplizierung, daß Moritz diese Bildung des schönen Ganzen „*nach sich selber, aus sich selber*“²⁴ als Repräsentation eines höheren Ganzen sieht. Es präsentiert: „Das grosse Ganze der Natur“.

Kunst in ihrer Autonomie und als Produkt der „thätigen Kraft“ repräsentiert und verdiesseitigt so, in der reinen Selbstbespiegelung ihrer selbst, gerade nicht nur sich selbst, sondern ein anderes: „Die vollkommensten Verhältnisse des grossen Ganzen der Natur“ im „kleinen Umfang“ des Werkes.²⁵ Das Kunstwerk repräsentiert so im „*verjüngenden* Maaßstabe“ das höchste Schöne, die Natur, deren zweckfreies Dasein Kunst gerade in ihrer weltvergessenen Autonomie und Überschaubarkeit für den Menschen überhaupt erfahrbar macht.²⁶ In der Tat vermittelt Moritz Kunstautonomie mit einer, nun dialektisch zu denkenden, Mimesis der Natur. Das erklärt auch, daß er in der Körperlichkeit, in der Nacktheit eine höchste Form der Erscheinung des Kunstschönen sieht.²⁷ Moritz vermittelt also in Wahrheit *drei* Argumentationsstränge: den Gedanken der *Autonomie* des Werks mit dem Gedanken der *Produktion* dieses Werks in der Einbildungskraft und den Gedanken der *Repräsentation*: gerade das in sich geschlossene Werk als Ausdruck der ästhe-

delssohn beschreibt die Wahrnehmung eines schönen Gegenstandes als ein Sich-aufschwingen von den Teilen zum Ganzen, wobei die Einbildungskraft eine die Grenzen der Sinne überschreitende Schönheit im Sinne einer harmonischen Totalität zu fassen vermöge (ebd., S. 116).

²³ Schriften, S. 85. Siehe auch die Formulierung: „Das Schöne kann daher nicht erkannt, es muß hervorgebracht – oder *empfunden* werden.“ (Ebd., S. 78).

²⁴ Ebd., S. 76.

²⁵ Ebd., S. 76.

²⁶ Thomas P. Saine: Die ästhetische Theodizee. Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts (München 1971) hat dementsprechend die These vertreten, daß das in sich selbst vollendete Schöne eine metaphysische Komponente beinhaltet.

²⁷ „Die Nacktheit selber, welche jeden Mangel aufdeckt und jedes andre Thier entstellt, ist bey dem Menschen das höchste Siegel der Vollendung seiner Schönheit (...) Denn die Nacktheit selbst entsteht ja aus der vollkommensten *Bestimmtheit* aller Theile, wodurch alles Zufällige von der vollendeten Bildung ausgeschlossen wird, und nur das Wesentliche auf der Oberfläche erscheint.“ (Schriften, S. 96). Siehe dazu auch die erwähnte Interpretation von Braungart.

tischen Produktivkraft repräsentiert so das zweckfreie Ganze der Natur und macht diese Unendlichkeit in dem für uns nur faßbaren verjüngten Maßstab zugänglich. Nach Moritz ist das „Einzig wahre in sich Vollendete (...) die ganze Natur als ein Werk des Schöpfers“, das „allerhöchste Schöne“ letztlich „nur dem Auge Gottes“²⁸ zugänglich, uns eben nur in der durch die Kunst verkürzten Form.

Dabei hat Moritz Vorkehrungen gegen die Vorstellung von ästhetischer Ganzheit als einer harmonischen Idylle getroffen. Ist er doch selber durch seine eigene komplizierte und auch leidvolle Psychologie von einer solchen Vorstellung der Welt weit entfernt. Der autobiographische Roman „Anton Reiser“ steht ja ganz unter der Perspektive einer Leidensgeschichte der Einbildungskraft. Zwar denkt Moritz die gelungene Ganzheit wohl als eine „Harmonie“²⁹, diese aber als Produkt einer ebenso schmerzvollen wie auch zerstörerischen Integration – und dies sowohl im Bereich der Ästhetik wie in der Natur. Die Vollendung – auch und gerade die ästhetische – muß sich so immer wieder dem Schmerz entreißen, ist Transformation einer „Zerstörung“:

So giebt das Schöne, in welches die Zerstörung selbst sich wieder auflöst, uns gleichsam ein Vorgefühl von jener grossen Harmonie, in welche Bildung und Zerstörung einst Hand in Hand, hinüber gehn.³⁰

Ein Beispiel für solche Dialektik von Schmerz und Kunst und zugleich ein extremes Beispiel für die mit der so gedachten Ästhetik verbundene Sprachproblematik gibt der Eingang der „Signatur des Schönen“. Es ist das Beispiel der „Philomele“, die, ihrer Zunge beraubt, ihre Leidensgeschichte in ein Gewand webt und diese so für ihre Schwester erkennbar macht.³¹ Gerade die leidvolle und

²⁸ dieses Zitat findet sich im Aufsatz „Die metaphysische Schönheitslinie“ aus dem Jahre 1793, Schriften S. 154.

²⁹ Siehe zum Beispiel Schriften S. 84: „die grosse Harmonie des mitempfundenen Ganzen“.

³⁰ Ebd., S. 92.

³¹ „Die Beschreibung war hier mit dem Beschriebenen eins geworden – die abgelöste Zunge sprach durch das redende Gewebe.“ (Ebd., S. 93) Moritz rekapituliert hier das Schicksal der Athenischen Königstochter, die ja vom Gemahl der Schwester Prokne vergewaltigt und darauf mit dem Messer ihrer Zunge beraubt wurde. Ovid beschreibt dies im 6. Buch seiner „Metamorphosen“. Moritz übernimmt diese Geschichte, legt aber den Akzent eben auf den Erkenntniswert des aus der Leiderfahrung hervorgegangenen, autonomen Kunstwerks. Siehe dazu auch Helmut Pfotenbauer: „Die Signatur des Schönen“ oder „In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“. Zu Karl Philipp Moritz und seiner italienischen Ästhetik. In: Kunstdliteratur als Italienerfahrung. Hg. v. Helmut Pfotenbauer. Tübingen 1991, S. 67ff.

zugleich in ihren Mitteln reduzierte Form der Darstellung macht die Schilderung zu einer durch sich selbst redenden, bedeutenden und andere Menschen rührenden Kunstfigur. Das Schöne, von dem Moritz in einer Plotinischen Wendung sagt, daß von ihm selber das Licht ausfließt³², trägt so selbst den Schmerz und die Zerstörung, denen es abgerungen wurde, in sich, gibt aber jener Zerstörung zugleich ein neues, eben ästhetisch-schönes Maß.

Allerdings lauern hier gerade auch für den psychologisch so verletzlichen Moritz Gefahren. Es ist eben jene Gefahr, die vor allem der „Anton Reiser“ durchgängig vor Augen führt: die Gefahr der Selbstbespiegelung des Leidenden, der egozentrischen Selbstverhaftetheit des Subjekts, die eben jene Reinigung des ästhetischen Prozesses zum schönen Ganzen nicht mehr zuläßt und somit narzißtisch im Vorhof des Ästhetischen bleibt. Der „Anton Reiser“, der nach dem expliziten Kommentar des Erzählers ja Dokument einer scheiternden Kunstfigur ist, gebraucht für den ästhetischen Rausch, der sich passiv in Lesewut oder auch in Theaterleidenschaft ausleben kann, eine neue, wegweisende Metapher:

Das Lesen war ihm nun einmal so zum Bedürfnis geworden, wie es den Morgenländern das Opium sein mag, wodurch sie ihre Sinne in eine angenehme Betäubung bringen.³³

Über Wackenroder wird diese Metapher zu einer Leitmetapher der gesamten ästhetischen Moderne, ihrer Kunst- und Künstlerproblematik werden.

III. Kunst- und Künstlerproblematik bei Wackenroder

Wenn wir auf dieser Grundlage der Vergegenwärtigung der ästhetischen Position von Moritz zur Frühromantik zurückkehren, muß man sagen: es ist vor allem Tieck, der die *psychologische* Dimension der Moritzschen Selbstanalyse aufnimmt und weiterführt.³⁴ Es ist aber vor allem Wackenroder, der die Dimension der *Kunst-*

³² Ebd., S. 95.

³³ Karl Philipp Moritz: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Mit Textvarianten, Erläuterungen und einem Nachwort herausgegeben von Wolfgang Martens. Stuttgart 1972. S. 201f.

³⁴ Diese innere Nähe von Tieck zu Moritz ist sicher in Wackenroders Begriff des „Zwillingsbruders“ gemeint. Siehe zu dieser Deutung auch die genannte Arbeit von Ulrich Hubert, a.a.O., S. 52ff. („Ludwig Tiecks psychologisches Dichtungsprogramm“).

ästhetik aufgreift, dieser aber, angereichert durch die bei Fiorillo erworbenen Kunstkenntnisse, eine neue Wendung gibt. Anders gesagt: wenn erst das Kunststudium bei Fiorillo das Material für Wackenroders Kunstmeditationen liefern sollte, so geht Wackenroder dieses ästhetische Material der Renaissance doch mit *kunstphilosophischen* Fragestellungen an, die er nicht bei Fiorillo findet, wohl aber von Moritz mitnehmen konnte.

Wie Moritz wendet sich Wackenroder gegen das spätaufklärerische Nützlichkeitsdenken und auch gegen die Äußerlichkeit eines bloß additiven und vergegenständlichenden Redens über Kunst Dinge. Wenn Moritz im Namen seines Ganzheitsbegriffs an Winckelmann kritisiert, daß er seinen Gegenstand (hier der Apollo im Belvedere) „viel zu zusammengesetzt und gekünstelt“ beschreibe³⁵, so beginnen auch die „Herzensergießungen“ mit einer Kritik der Sprache einer spätaufklärerischen Kunstästhetik, als deren Exponent Basilius von Ramdohr namentlich genannt wird, die aber Wackenroder in „Raphaels Erscheinung“ noch generalisiert:

Die sogenannten Theoristen und Systematiker beschreiben uns die Begeisterung des Künstlers von Hörensagen, und sind vollkommen mit sich selbst zufrieden, wenn sie mit ihrer eiteln und profanen Philosophasterey umschreibende Worte zusammengesucht haben, für etwas, wovon sie den Geist, der sich in Worte nicht fassen läßt, und die Bedeutung nicht kennen. Sie reden von der Künstlerbegeisterung, als von einem Dinge, das sie vor Augen hätten;³⁶

Und wenn Moritz in der „Hervorbringung des Schönen die höchste Vollendung unsrer thätigen Kraft“ sieht³⁷, so schreibt Wackenroder:

Die Kunst stellet uns die höchste menschliche Vollendung dar.³⁸

Zeigt uns doch die Kunst auch nach Wackenroder das Unendliche „in menschlicher Gestalt“ aber doch als eine „innere Offenbarung“, über die nicht äußerlich geredet werden kann, sondern die im Subjekt selbst verspürt werden muß.

Dabei hat auch Wackenroder die Idee der Repräsentation der *Natur* durch die Kunst nicht gänzlich aufgegeben. Im Michelangelo-Kapitel heißt es:

³⁵ Schriften, S. 244.

³⁶ HKA, Bd. I, S. 55.

³⁷ Schriften, S. 87.

³⁸ HKA, Bd. I, S. 99.

(...) wir müssen uns jedem großen Künstler hingeben, mit *seinen* Organen die Dinge der Natur anschauen und ergreifen und in *seiner* Seele sprechen können: „Das Werk ist in seiner Art *richtig* und *wahr*“.³⁹

Letztendlich ist diese Äußerung über die „Dinge der Natur“ aber eine über die Stimmigkeit des Kunstwerks. Aber eben – das war ja auch Moritzens Gedanke gewesen: die Totalität der Schönheit der Natur haben wir nur im verjüngten Maßstab der Kunstrezeption. Und wenn Moritz sagt: Das höchste Schöne – eben die Gesamtnatur – sei nur dem Auge Gottes zugänglich, so finden wir auch bei Wackenroder den Satz: „daß Gott wohl die ganze Natur oder die ganze Welt auf ähnliche Art, wie wir ein Kunstwerk, ansehen möge.“⁴⁰

Bereits in den kunsttheoretischen Schriften von Moritz – nicht im „Anton Reiser“ – spielt allerdings die erscheinende Natur keine nennenswerte Rolle mehr. Natur wird wesentlich und vor allem thematisch über ihre Repräsentation durch die Kunst. Wackenroder gibt, wie gesagt, diesen Repräsentationsgedanken nicht gänzlich auf, setzt aber die Trennung zwischen der Sprache der Kunst und der Sprache der Natur noch schärfer an als Moritz.⁴¹

Die Repräsentationsfunktion der Kunst wird bei Wackenroder umgedeutet. Er remythisiert Kunst durch einen überkonfessionellen Gottesbegriff. Der Repräsentationsgehalt von Kunst wird so in der Frühromantik wesentlich auf *religiöse Bezüge* hin transparent. Allerdings: das Göttliche, das sich nach Wackenroders Darstellung in dem Kunstwerk spiegelt, auf das es also verweist, wird in Wackenroders Schriften überhaupt nur noch greifbar in und durch die Kunst. Ich denke, daß für diesen säkularisierten Religionsbegriff in der Kunstästhetik von Wackenroder nicht in erster Linie Moritz, sondern eher der Einfluß von Herder, und durch ihn Hamann, leitend war. Immerhin stehen viele der Wackenroderschen Gedanken, wie ja auch bereits die HKA ausführt, Herderschen Gedanken sehr nahe.⁴²

Bereits bei Moritz findet eine plotinisch-pietistische Metaphorik Eingang in die Kunstästhetik. So heißt es in der „Signatur des Schönen“:

Das Licht, worinn sich uns das Schöne zeigt, kommt nicht von uns, sondern fließt von dem Schönen selber aus (...).⁴³

³⁹ HKA, Bd. I, S. 110f.

⁴⁰ Ebd., S. 100.

⁴¹ Siehe insbesondere den Abschnitt „Von zwey wunderbaren Sprachen...“ in den „Herzensergießungen“, a.a.O., S. 97ff.

⁴² Siehe insbesondere HKA, Bd. I, S. 330ff.

⁴³ Schriften, S. 95.

Bei Wackenroder heißt es:

Auf ähnliche Weise (wie das „Einmaleins der Vernunft“) ist das *Kunstgefühl* nur ein und derselbe himmlisch Lichtstrahl, welcher aber durch das mannigfach-geschliffene Glas der Sinnlichkeit und der verschiedenen Zonen sich in tausenderley verschiedene Farben bricht.⁴⁴

Wir sehen die Gemeinsamkeiten und die Differenz: während für Moritz das Schöne selbst in seiner Vollkommenheit eine dem Licht vergleichbare Strahlungskraft aussendet, wird bei Wackenroder das Kunstgefühl und die in ihm erfahrene Schönheit der Kunst zum Sender und Rezeptor eines „himmlischen Lichtstrahls“, der, so der Anfang des Kapitels, über „Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst“ auf den „Schöpfer“ rückverweist, der aber in der hieroglyphischen Verschlüsseltheit seiner Sprache vor allem in und durch die Kunst zum Menschen spricht. Dabei verfolgt Wackenroder – durchaus auf Moritz' Spuren – das Kunstgefühl bis in die produktionsästhetischen Verästelungen hinein. „Raphaels Erscheinung“ beschreibt ja die Entstehung des Kunstwerks im Künstler, verbindet also den Aspekt der *Repräsentation* mit dem der (medialen) *Produktionsästhetik*.

Gemeinsamkeit und Differenz zwischen Moritz und Wackenroder sind auch an der jeweiligen Beschreibung eines Kunstobjekts zu erkennen, nämlich des Petersdomes in Rom. Moritz hat ihn auf seiner italienischen Reise gesehen und zeigt sich, seinem Kunstbegriff gemäß, fasziniert vor allem von dem „Eindruck des Ganzen“, von der „schön gewölbten Decke“, der „Wölbung der Kuppel“ als Symbol solcher Geschlossenheit.⁴⁵ Wackenroder dagegen betont am Beispiel dieser Kirche, die er nie gesehen hat, den medialen Charakter der Kunst:

Die Menschen sind nur die Pforten, durch welche seit der Erschaffung der Welt die göttlichen Kräfte zur Erde gelangen, und in der Religion und dauernden Kunst uns sichtbar erscheinen.⁴⁶

Denn der „Künstlergeist“ soll, so hält der Klosterbruder dem Renaissancekünstler Piero di Cosimo vor, „nur ein brauchbares Werkzeug seyn, die ganze Natur in sich zu empfangen, und, mit

⁴⁴ HKA, Bd. I, S. 88.

⁴⁵ Schriften S. 257. Siehe dazu auch die Interpretation von Peter Rau: Die Vorbereitung der romantischen Interpretation der Renaissance bei Karl Philipp Moritz. In: *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Hg. v. Silvio Vietta. Stuttgart und Weimar 1994, S. 74ff.

⁴⁶ HKA, Bd. I, S. 178.

dem Geiste des Menschen beseelt, in schöner Verwandlung widerzugebären.“⁴⁷

Mit dem Cosimo-Kapitel aber ist bereits die *Künstlerproblematik* angesprochen. Unter den großen Maleroriginalen der Renaissance dient Piero di Cosimo als Beispiel einer unzulässigen Phantasieaktivität bei der künstlerischen Arbeit, der die mediale Funktion der Kunstproduktion eher stört als fördert. Piero di Cosimo wird „von seiner unruhigen finstern Phantasie unaufhörlich geneckt, umhergejagt und ermüdet“.⁴⁸ Über den Musiker Berglinger wird, nach seinem Ableben, der Klosterbruder sagen:

Ach! daß eben seine *hohe Phantasie* es seyn mußte, die ihn aufrieb?⁴⁹

Berglinger selbst dünkt sich gerade im Überschwang seiner Einbildungskraft „der größte Phantast gewesen zu seyn, daß er so sehr gestrebt hatte, ein ausübender Künstler für die Welt zu werden.“⁵⁰ Bereits diese kritischen Invektiven des Klosterbruders und Berglingers selbst weisen darauf hin, daß es nicht so ist, wie Hans Joachim Schrimpf derzeit in einem wichtigen Aufsatz über Wackenroder und Moritz schrieb:

Indem Wackenroder die Reiser-Problematik auf den echten Künstler übertragen hat, wurde aus dem Moritzschen *Dilettanten mit dem schlechten Gewissen* der moderne *Künstler mit dem schlechten Gewissen*.⁵¹

Vielmehr spiegelt sich auch in Berglingers Schicksal just jene Künstlerproblematik, die schon Moritz klar erkannt und beschrieben hat: die der narzißtischen Selbstverhaftetheit, die eben die ideale Kunstproduktion in dem Maße stört, wie sie die eigene Innerlichkeit nicht für diese freihalten kann. Berglinger ist so wenig wie Reiser ein idealer Künstler, dafür aber: ein typisch *moderner*. Und auf diese Epochenschwelle hatte Moritz ja auch schon aufmerksam gemacht.

Hier nun stoßen wir bei Moritz wie bei Wackenroder auf eine neue Kunst- bzw. Künstlermetaphorik, die wegweisend für die gesamte literarische Moderne werden sollte, wenn ich den Blick vorauswerfe auf Autoren wie Coleridge, Baudelaire, Verlaine, Celine u.a.: die

⁴⁷ Ebd., S. 105.

⁴⁸ Ebd., S. 104.

⁴⁹ Ebd., S. 144.

⁵⁰ Ebd., S. 142.

⁵¹ Hans Joachim Schrimpf: W.H. Wackenroder und K. Ph. Moritz. Ein Beitrag zur frühromantischen Selbstkritik. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. 83. 1964, S. 402.

Metaphorik des Kunst-Rausches, der Vergiftung durch die Kunst. Diese Metaphorik taucht, wie bereits erwähnt, im „Anton Reiser“ im Zusammenhang mit den Leseexzessen des Protagonisten auf:

Das Lesen war ihm nun einmal so zum Bedürfnis geworden, wie es den Morgenländern das Opium sein mag, wodurch sie ihre Sinne in eine angenehme Betäubung bringen.⁵²

Bei Wackenroder heißt es im „Brief Joseph Berglingers“ im Kontext seiner Klage über die Entfremdung seiner selbst von allen Menschen, seiner Angst vor Abgrund und Verzweiflung:

Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süßesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren für die thätige, lebendige Welt. Immer enger kriecht er in seinen selbstgeigen Genuß hinein, und seine Hand verliert ganz die Kraft, sich einem Nebenmenschen wirkend entgegenzustrecken. – Die Kunst ist ein täuschender, trüglicher Aberglaube;⁵³

Im folgenden nennt Berglinger das Kunstgefühl sogar „das tödtliche Gift, was im unschuldigen Keime des Kunstgefühls innerlich verborgen“ liege.⁵⁴ Die Metaphorik der Kunst als Rausch-Gift ist letztlich nur zu verstehen vor dem Hintergrund einer noch von Moritz wie von Wackenroder gedachten *übersubjektiven* Repräsentationsfunktion der Kunst und auch einer Verantwortung für die Wirklichkeit außerhalb der Kunst. An diesem Ideal gemessen sind sowohl Anton Reiser als auch Berglinger *scheiternde* Künstler. Aber gerade in dieser ihrer Gebrochenheit: *modern*.

Dabei spielt das Motiv der *Schuld* eine zentrale Rolle sowohl bei Moritz wie bei Wackenroder: In dem Maße nämlich, wie der Begriff der Kunst als autonom, in sich vollendet bzw. göttlich-medial gedacht wird, kann die Schuld der Abkapselung solcher Kunst vor der Wirklichkeit nur so kompensiert werden, daß die Dialektik von Wirklichkeitsausgrenzung, ja Wirklichkeitszerstörung und Kunstentstehung wirklich gelingt. Künstler, die auf halbem Wege steckenbleiben wie Anton Reiser und Berglinger, vergehen sich sowohl an der Wirklichkeit, die sie rauschhaft verdrängen, als auch an der Kunst, deren ideale Norm sie nicht erfüllen. Weder sind sie im Reich der Wirklichkeit aufgehoben, noch im Reich der Kunst. Auch und gerade diese Zwischenexistenz einer nicht mehr bzw. nicht ganz geleisteten Kunsterwartung zwingt sie zur rauschhaften Übertäubung ihrer Existenz.

⁵² Karl Philipp Moritz: Anton Reiser, S. 201f.

⁵³ HKA, Bd. I, S. 225.

⁵⁴ Ebd., S. 226.

Dabei wendet sich Wackenroder in der Beschreibung der Kunstproblematik – und das markiert einen entschiedenen Schritt hin zur *erzählerischen Moderne* – von jener didaktisch-vernünftigen Erzählform ab, mit der sich der Erzähler des „Anton Reiser“ immer noch zu Wort meldet. Wackenroders Klosterbruder beschreibt das Schicksal des Joseph Berglinger aus einer sympathischen Nähe zu ihm. Die moderne Erzähltechnik, die sich hier abzeichnet und auf Autoren wie E.T.A. Hoffmann, Flaubert, Rilkes „Malte Laurids Brigge“ vorausweist, bleibt dem beschriebenen Leiden nicht mehr äußerlich oder mahnt es gar vernünftig-didaktisch ab, sondern beschreibt es analytisch, aber aus einer mitfühlend-empathetischen Perspektive.

Der moderne Erzähltypus schmiegt sich so *empathetisch* dem Beschriebenen an und bleibt zugleich beobachtend *distanziert*. Auf diese Weise wird jene Leiderfahrung, aus der der moderne Künstler seine Kunst schöpft, auch für den Leser als solche nachvollziehbar und verstehbar.

Bei seiner Reflexion der Kunst- und Künstlerproblematik knüpft Wackenroder, wie bereits angedeutet, an die Moritzsche *Sprachkritik* an. Wenn für Moritz gerade aufgrund der Insihgeschlossenheit des Kunstwerks dieses nicht mehr äußerlich beschreibbar ist, bzw. das Schöne in der Einbildungskraft des Rezipienten selbst erzeugt werden muß, so ist auch Wackenroder mit dem Problem konfrontiert, wie denn die „inneren Offenbarungen der Kunstgenies“ die „Künstlerbegeisterung“⁵⁵, aus der sich die große Kunst speist, sprachlich zu vermitteln ist. Die Kritik an der Begriffssprache der „sogenannten Theoristen und Systematiker“ kann dem beschriebenen Gegenstand in der Weise nicht gerecht werden, wie die rationale Rede und ihr begriffliches Übergewicht gerade der Vermittlung von Sinnlichkeit und Geist und deren geheimnisvollen Zusammenwirken nicht gerecht werden kann. Wackenroder sucht nach einem anderen, der Kunstproblematik angemessenen Ausdruckstypus. Am Schluß des Leonardo-Kapitels sagt der Klosterbruder:

Dergleichen Phantaseyen, die uns in den Sinn kommen, verbreiten oftmals auf wunderbare Weise ein helleres Licht über einen Gegenstand, als die Schlußreden der Vernunft; und es liegt neben den sogenannten höheren

⁵⁵ HKA, Bd. I, S. 55. In diesem Zusammenhang ist es auch bemerkenswert, daß Carl Friedrich Klischnig 1796 kunstästhetische Schriften von Moritz unter dem Titel „Launen und Phantasien von Carl Philipp Moritz“ veröffentlicht hat, der Begriff der „Phantasie“ also auch hier mit der Bedeutung der Kunstreflexion verbunden wird.

Erkenntnißkräften ein Zauberspiegel in unsrer Seele, der uns die Dinge manchmal vielleicht am kräftigsten dargestellt zeigt.⁵⁶

Wie aber an diesen „Zauberspiegel in unsrer Seele“ rühren? Wackenroder versucht offensichtlich, so an das Kunstgefühl im Subjekt zu rühren, daß er in seine fiktiven, wie realen Episoden aus den Lebensgeschichten der großen Künstler, die er bekanntlich Vasari, Bellori, Malvasia, Böhm u.a. entnimmt, das Wesen der Kunst, so, wie er es versteht, sich selbst zur Darstellung bringen läßt. Die empathetisch-einfühlende, nicht kunstrichterlich von außen kritisierende Sprache, die er dafür wählt, ist daher weniger begrifflich als die Sprache von Moritz und richtet sich auch an einen anderen Rezipientenkreis: angehende Künstler nämlich.⁵⁷ Es ist also die Sprache einer Kunstbegeisterung für Kunstbegeisterte, keine Sprache für den der Kunstwelt fremd Gegenüberstehenden. Der „himmlische Lichtstrahl“ des Kunstgefühls muß bereits im Rezipienten latent vorhanden sein, wenn er von der Sprache der „Herzensergießungen“ gerührt werden soll. Diese weckende und aufhellende Funktion der Sprache der romantischen Kunstkritik Wackenroders ist sicher eine säkularisierte Form der Erlebniserweckung des Pietismus.⁵⁸ Nach diesem Modell, so zeigt das Beispiel „Raphaels Erscheinung“, wird ja auch die große Kunst in diesem Künstler geweckt. Zugleich aber markiert dies auch die Distanz, die wir Heutigen zur Sprache der Frühromantik verspüren. Es ist die Distanz einer entgötterten Postmoderne zu einer Epoche, die, wie vermittelt im Medium der Kunst auch immer, noch eine „metaphysische Schönheitslinie“ in der Kunst erahnte.

⁵⁶ HKA, Bd. I, S. 81.

⁵⁷ Siehe Tiecks Eingangstext „An den Leser dieser Blätter“ in den „Herzensergießungen“, HKA, Bd. I, S. 53f.

⁵⁸ Vor diesem Hintergrund und dem Satz des Klosterbruders „Die Kunst ist über dem Menschen (...)“ (HKA, Bd. I, S. 108) muß die These von Jürg Kielholz, Wackenroder thematisiere vor allem Gefühlslebnisse und subjektive Erfahrungen, kritisch gelesen werden (W. H. Wackenroder. Schriften über die Musik. Diss. Bern/Frankfurt a.M. 1972, S. 124). Naiv erscheint in diesem Zusammenhang auch Rita Köhlers Gegenüberstellung: „In einem weiteren Punkt unterscheiden sich der Klassiker (Goethe) und der Romantiker grundlegend. Bei Wackenroder läßt sich der Mensch von seinen Emotionen treiben, ist also passiv und nicht auf ein bestimmtes Ziel fixiert.“ (Poetischer Text und Kunstbegriff bei W.H. Wackenroder. Frankfurt u.a. 1990, S. 79). Diese Arbeit ist auch in anderer Hinsicht nicht auf der Höhe der Forschung. Insbesondere verkennt sie den präzisen, an konkreten Beispielen orientierten Stil der Wackenroderschen Kunstästhetik.

Richard Littlejohns

Humanistische Ästhetik? Kultureller Relativismus in Wackenroders *Herzensergießungen*

Die Möglichkeit einer Mißdeutung war von vornherein gegeben. Gemeint ist Wackenroders Entschluß, als er die Aufsätze und Anekdoten niederschrieb, die nachher als die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* erschienen, sich der Sprache göttlicher Offenbarung und religiöser Andacht zu bedienen, um seine Überzeugung zum Ausdruck zu bringen, daß die Kunst Träger geistiger Einblicke sein sollte. Dabei wollte er sicherlich analogisch vorgehen, eine weitgedehnte Parallele ziehen, wie er ausdrücklich bekannte: „Ich *vergleiche* den Genuß der edleren Kunstwerke dem G e b e t“ [Kursivierung von RL] (HKA, I, 106). Gutgläubig wie er war, ehrlich und gelegentlich naiv, kaum erwartend, daß seine Kurzbiographien und Überlegungen zur Kunst zur Veröffentlichung gelangen würden, geschweige denn, daß sie eine breite Öffentlichkeit beeinflussen könnten, wie konnte er ahnen, daß die von ihm gezogene Parallele zwischen Kunst und Religion als Gleichsetzung aufgefaßt werden sollte, daß Leser wie auch Kritiker ihn dahin mißverstehen würden, daß jedes Kunstwerk die Religion und spezifisch den christlichen Glauben verkündigen müsse, oder – ein noch schlimmeres Mißverständnis – daß er den Katholizismus predigen wolle.

Doch bahnte er zweifellos selbst den Mißverständnissen den Weg, nicht zuletzt dadurch, daß er seine Gedanken durch die erzählerische Figur des Geistlichen vermittelte und dabei den passenden Ton der Andacht anschlug. Man vergißt allzu leicht, wenn man das bekannte Wort liest, nach dem jede echte Äußerung der Kunst „unmittelbaren göttlichen Beystand“ (HKA, I, 58) voraussetze, daß es aus der Perspektive des frommen Klosterbruders gesprochen wird und nur bedingt die eigene Position Wackenroders darstellt. Da gab es auch das bedenkliche und in der Kritik viel besprochene Manöver im ersten Abschnitt nach der Vorrede, durch das der Eindruck erweckt wurde, Raffael habe eine mystische Erscheinung der Madonna erlebt statt einer imaginären Vorstellung der heidnischen Galatea. Ironischerweise aber war es Wackenroders Freund und Herausgeber Ludwig Tieck, der das meiste Unheil anrichtete. Ironisch, weil es Tiecks Verdienst war, die Schriften Wackenroders überhaupt zum

Druck befördert zu haben, Tieck aber auch, der als erster ihren Inhalt mißdeutete und dann die Mißdeutung unwiderruflich vertiefte. Nicht nur hat er Wackenroder dazu bewogen, die Fiktion des kunstliebenden Geistlichen zu unterstreichen, indem sie beide den Vorschlag Reichardts annahmen, den Ausdruck „Klosterbruder“ in den Titel des vorabgedruckten „Ehrengedächtnis“ und später der *Herzensergießungen* als Ganzes aufzunehmen, sondern er hat auch der fiktiven Persönlichkeit des Geistlichen psychologische Dichte verliehen, indem er selbst die einführende Vorrede „An den Leser dieser Blätter“ beisteuerte. Vor allem verhängnisvoll aber war der editorische Eingriff, durch den Tieck der Endfassung der *Herzensergießungen* den Beitrag „Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom“ beifügte, in dem das Erlebnis religiöser Kunst – samt einer Liebesbeziehung – unmittelbar zu einer katholischen Konversion führt: „Ich konnte der Gewalt in mir nicht widerstehen: – ich bin nun, theurer Sebastian, zu jenem Glauben hinübergetreten, und ich fühle mein Herz froh und leicht. Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen, und ich darf wohl sagen, daß ich nun erst die Kunst so recht verstehe und innerlich fasse“ (HKA, I, 116). Man kann diesen Abschnitt fast mit Sicherheit Tieck zuschreiben, deuten doch viele textinterne Indizien auf diesen Schluß hin, wie die Wackenroderforschung einstimmig konstatiert hat,¹ mit Ausnahme nur von Friedrich Strack in einer abwegigen Fußnote.²

Es überrascht nicht wenig, daß Wackenroder auf die Einschaltung dieses Beitrags einging, da der Brief die ganze Aussage der *Herzensergießungen*, die ja ursprünglich sein eigenes Projekt gewesen waren, bedeutend verzerrte. Überhaupt ist es angebracht, das Klischee in Zweifel zu ziehen, nach dem die *Herzensergießungen* ein Gemeinschaftswerk sein sollten, das Erzeugnis einer engen Zusammenarbeit und eines symbiotischen Gedankenaustausches.³ Allem Anschein nach griff Tieck editorisch erst ein,

¹ Siehe die Zusammenfassung der Argumente in HKA, I, 342ff.

² Friedrich Strack: Die „göttliche Kunst“ und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis. In: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, hg. von Richard Brinkmann (Sonderband der DVLG). Stuttgart 1978, S. 388. Strack setzt die Zuschreibung apodiktisch voraus, „ohne hier eine nähere Begründung zu liefern“.

³ Siehe zum Beispiel Martin Bollacher: *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, Darmstadt 1983, S. 19. Bollacher verwendet den Ausdruck „Gemeinschaftswerk“ vor allem im Zusammenhang mit den *Phantasien über die Kunst*, fügt aber dann hinzu: „So sind die PH – stärker noch als die HE – ein Zeugnis frühromantischer Freundschaftsbindung und der kollektiven Produktivität, der ‚Symphilosophie‘ und ‚Symposie‘“.

nachdem der größte Teil des Textes bereits fertiggestellt worden war, außerdem lassen sich von den achtzehn Beiträgen nicht mehr als vier oder fünf ihm zuschreiben,⁴ von denen einer belanglos anmutet („Sehnsucht nach Italien“) und zwei weitere die Gedankengänge Wackenroders zu entstellen scheinen. Doch hat Wackenroder die Integration der Konversionsepisode in die *Herzensergießungen* nicht verhindert, womit sie dann von Anfang an unauflöslich zum Textbestand gehörte und die Rezeption des Werkes entscheidend mitbestimmte. Selbstverständlich konnte der zeitgenössische Leser das Buch nur als Ganzes, in der nun einmal veröffentlichten Form deuten und beurteilen. Da die *Herzensergießungen* anonym erschienen, wer hätte 1796 erraten können, daß sie das Produkt zweier Autoren seien, geschweige denn, daß einzelne Beiträge fremde Einschübe sein könnten ohne Übereinstimmung mit dem übrigen Text? Vom Standpunkt des Lesers – und das gewissermaßen mit Recht – gab es doch nur den einen Text, und zwar den gedruckten. Erst anderthalb Jahre später verriet Tieck der Öffentlichkeit, aber auch dann nicht an der gerade zugänglichsten Stelle, die nicht unzweideutigen Umstände der Autorschaft der *Herzensergießungen*, nämlich in der „Nachschrift an den Leser“ zum Ersten Teil von *Franz Sternbalds Wanderungen*, wobei er den Konversionsbrief als einen der Beiträge nannte, für die er verantwortlich gewesen war.

Sechzehn Jahre später, zum Ärger aller nachherigen Herausgeber, schien er dieses Bekenntnis zurückzuziehen, da er den „Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom“ in die *Phantasien über die Kunst* von 1814 aufnahm, die nach seiner eigenen Angabe ausschließlich die Beiträge Wackenroders aus den *Herzensergießungen* und den *Phantasien über die Kunst* von 1799 vereinten. Das mag eine Verwirrung oder ein Gedächtnisfehler gewesen sein, der Verdacht liegt aber nahe, daß Tieck 1814 die Verfasserschaft des Konversionsbriefes bewußt verleugnen oder zumindest verschleiern wollte, da in der Zwischenzeit eine Reihe von umstrittenen Konversionen geschehen waren, für die Goethe und andere die *Herzensergießungen* verantwortlich machen wollten. Bis 1814 steckte die Rezeption der *Herzensergießungen* aber längst in Klischees. Jede Klärung der Verfasserfrage wäre zu spät gewesen. Der Text Wackenroders, so glaubte man zu wissen, habe zum Ziel, Kunstfrömmigkeit oder Kunstandacht zum Ausdruck zu bringen, die Verehrung der Kunst als Verkörperung religiöser Offenbarun-

⁴ Siehe die Tabelle zur Verfasserfrage in HKA, I, 287.

gen, Wackenroder habe eine „Kunstreligion“ gepredigt, in der die Kunst die Form einer von glaubensfesten Christen gefeierten Andachtsübung annahm. Tieck selbst hatte diese Klischees bekräftigt, zunächst 1798, als er auf Wackenroders eigenes „frommes Gemüt“ verwies, und dann 1814, indem er behauptete, Wackenroders Geist sei „von einer ächten durchaus kindlichen Religiosität geläutert“, ⁵ womit er implizierte, Wackenroders anscheinend religiöse Texte wären einem persönlichen christlichen Glauben entsprungen. Es gehört zu den nicht wenigen Ironien und Ungerechtigkeiten der literarischen Rezeptionsbildung, daß der wohl größte von Wackenroder ausgeübte Einfluß, d.i. seine Bedeutung für die Kunst der Nazarener, vor allem auf einer katholisierenden Tendenz in den *Herzensergießungen* basierte, die nicht von ihm herrührte.

Eigentlich weiß man wenig oder gar nichts von Wackenroders persönlichen Glaubenssätzen, ausgenommen natürlich nur, daß er zumindest nominell evangelisch geboren und in der Tradition des Skeptizismus und der Toleranz aufklärerisch erzogen wurde. In den wiederholten Streitigkeiten um 1790 zwischen der liberalen Intelligenz Preußens und einer vorübergehend auf protestantische Orthodoxie versessenen Regierung haben sich alle Bekannte und Verbündete der Familie Wackenroder, wie Dirk Kemper unlängst gezeigt hat, dem orthodoxen Lager widersetzt. ⁶ Offensichtlich teilte der keineswegs unpolitische Wackenroder selbst diese Opposition, denn er verhöhnt in einem seiner Reiseberichte die Scheinaufklärung eines fanatischen Protestanten und dessen Befürwortung der orthodoxen Behörden in Berlin (HKA, II, 196) und unterstreicht somit die authentische, d.h. die liberale Aufklärung seines eigenen Familienkreises. Dieser Stelle läßt sich entnehmen, daß Wackenroder sowohl dem Katholizismus als auch dem Protestantismus tolerant gegenüberstand, sofern keine der beiden der Bigotterie verfallen. Die Vermutung liegt nahe, und es muß vorläufig dabei bleiben, daß Wackenroder ein aufgeklärter Protestant oder gar ein Deist war. Gewiß aber gibt es keinen Grund anzunehmen, daß die ästhetische und emotionale Hinwendung zum katholischen Ritual, der er während einer katholischen Messe in Bamberg kurz erlag, zu irgendeiner permanenten Sinnesänderung geführt habe, erst recht nicht zu einer Konversion.

⁵ Siehe HKA, II, 410 und 415.

⁶ Dirk Kemper: *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*. Stuttgart und Weimar 1993, S. 72-112.

Die *Herzensergießungen* selbst enthalten kein Bekenntnis zu einer bestimmten christlichen Konfession, auch nicht einmal zu einer bestimmten Religion wie dem Christentum. Im Abschnitt „Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst“ heißt es, daß alle Religionen, alle Glaubensbekenntnisse und Lehren gleichermaßen annehmbar sind vom Standpunkt nicht eines christlichen Gottes, sondern eines nicht näher bestimmten göttlichen Schöpfers: „Auf mancherley Weise hört Er die Stimmen der Menschheit von den himmlischen Dingen durcheinander reden, und weiß daß alle, – alle, wär' es auch wider ihr Wissen und Willen, – dennoch I h n, den Unnennbaren, meynen“ (HKA, I, 86). Dieser Schöpfer, der hier eher deistisch oder pantheistisch als christlich dargestellt wird, nimmt alle Formen der Anbetung mit gleicher Billigung entgegen, ohne Rücksicht darauf, aus welchen Theologien oder gar Mythologien sie entstanden sein mögen: „Ihm ist der gothische Tempel so wohlgefällig als der Tempel des Griechen; und die rohe Kriegsmusik der Wilden ist Ihm ein so lieblicher Klang, als kunstreiche Chöre und Kirchengesänge“ (HKA, I, 87). Dem Verfasser solcher anthropologisch relativistischer Ausführungen, die ja aus den Philanthropie- und Humanitätslehren des 18. Jahrhunderts hervorgingen, ist es schwerlich zuzumuten, daß er eine Ästhetik entwickeln wollte, in der die Kunst lediglich als das Vehikel einer besonderen Konfession fungierte. Silvio Vietta hat zu Recht konstatiert, daß „das Göttliche in Wackenroders Texten“ als „ein den einzelnen Religionen und Kulturen übergeordnetes Prinzip“ zu begreifen ist.⁷ Selbst die Maske des Klosterbruders als Erzählform, irreleitend wie sie auch wirkte, mag ursprünglich keinem in erster Linie religiösen Zweck gedient haben. Sie ist vornehmlich dazu da, die ehrfurchtsvolle Haltung zu betonen, in der die Kunst sowohl geschaffen als auch empfangen werden sollte, und den radikalen Abstand zu veranschaulichen zwischen den im Text dargelegten Ansichten und der akademischen Kunstbetrachtung der Zeitgenossen. Der Klosterbruder verheimlicht keineswegs seinen eigenen Glauben, unternimmt aber auch an keiner Stelle den Versuch, seine Leser zu bekehren.

Unter den zeitgenössischen Kritikern ragt einer hervor, ein weit einsichtsvollerer Leser als der wohlmeinende, aber allzu phantasiebegabte Mitverfasser (sofern dieser Terminus zu rechtfertigen ist) der *Herzensergießungen*, der die Strategie Wackenroders richtig begriff.

⁷ Silvio Vietta: Vom Renaissance-Ideal zur deutschen Ideologie: Wilhelm Heinrich Wackenroder und seine Rezeptionsgeschichte. In: *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Hg. von Silvio Vietta, Stuttgart und Weimar 1994, S. 149.

Gemeint ist August Wilhelm Schlegel, der 1797 den Text für die *Allgemeine Literatur-Zeitung* rezensierte. Aus der humanistischen Perspektive der Aufklärung, von der er selbst in naher Zukunft abkehren sollte, knüpfte Schlegel an Schillersche Terminologie an, als er über die *Herzensergießungen* schrieb: „Wer wird es dem schlichten, aber herzlichen, Religiösen verargen, wenn er das Göttliche, was allein im Menschen zu finden ist, aus ihm hinausstellt, und das Unbegreifliche der Künstlerbegeisterung gern mit höheren unmittelbaren Eingebungen vergleicht oder auch wohl verwechselt? Wir verstehen ihn doch, und können uns seine Sprache leicht in unsre Art zu reden übersetzen“ (HKA, I, 418f). Eben: das Göttliche als Chiffre für das Visionäre, für das Irrationelle und das Inspirierte in der Kunst, Offenbarung als Metapher für den Enthusiasmus, für die gesteigerten Gefühle des Künstlers im Augenblick des Schaffens und des Rezipienten im Augenblick der Teilnahme. Kein anderer Zeitgenosse aber hat die Intention Wackenroders richtig eingeschätzt, und seither haben nur wenige Kritiker über die *Herzensergießungen* mit solcher Einsicht geurteilt. Oskar Walzel hat seinerzeit das Entscheidende begriffen, wie aus der Einführung zu seiner Edition des Textes hervorgeht,⁸ und neuerdings zog Martin Bollacher mit einem Understatement denselben Schluß: „Im Begriff einer solchen ästhetischen Religion ist der christliche Lehr Glaube nicht notwendig mitgedacht“.⁹ Wenn überhaupt, wie ich hinzufügen möchte.

„Kunstreligion“ als Bezeichnung für die Thematik der *Herzensergießungen* kann also irreführend sein. Diese „Religion“ ist sowieso weniger bedeutend im Text als die bisherige Kritik behauptet hat (zum Beispiel Burger, oder Fricke, oder Bollacher)¹⁰, und sie ist gewiß nicht das Kernthema des Textes sondern eher eine erweiterte

⁸ *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Leipzig 1921, S. 12ff.

⁹ Martin Bollacher: Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796/97). In: *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen*. Hg. von Paul Michael Lützeler. Stuttgart 1981, S. 50.

¹⁰ Heinz Otto Burger: „Eine Idee, die noch in keines Menschen Sinn gekommen ist“. Ästhetische Religion in deutscher Klassik und Romantik. In: *Stoffe, Formen, Strukturen*. Festschrift für H.H. Borchardt, hg. von A. Fuchs und H. Motekat. München 1962, S. 1-20. Gerhard Fricke: Bemerkungen zu W.H. Wackenroders Religion der Kunst. In: Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Tübingen 1948, S. 345-71. Bollacher: (Anm. 9), aber auch in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 30, 1980, 377-94 („Wackenroders Kunst-Religion“) und besonders: Die heilige Kunst. Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. In: *Was aber bleibt, stiften die Dichter? Zur Dichter-Theologie der Goethezeit*. Hg. von G. vom Hofe, P. Pfaff und H. Timm. München 1986, S. 105-20.

Metapher, anhand der Wackenroder es sich vornimmt, eine neue Ästhetik zu bekunden. Mir scheint es, daß seine wichtigsten Anliegen in den theoretischen Aufsätzen ihren Ausdruck finden, in den „Kunstmeditationen“, um mit Silvio Vietta zu sprechen, die sich um das „Ehrengedächtnis“ gruppieren, das ja selbst den ursprünglichen Kern des Textes darstellt. In dieser Hinsicht, wie in nur wenigen anderen, kann ich mich nicht der Ansicht Dirk Kempers anschließen, der den Aufsätzen nur beschränkte Bedeutung beimißt: „Begleitet und ergänzt von ausgesprochen theoretischen Kapiteln, vermittelt sich das neue Kunstverständnis in den *Herzensergießungen* jedoch vor allem in den Künstlerstücken, in denen beispielsweise das Wesen des künstlerischen Enthusiasmus nicht erörtert, sondern an einem Beispiel demonstriert wird“.¹¹ Ich meine im Gegenteil, daß es die Kurzbiographien sind, die Künstlerlegenden, denen die untergeordnete Funktion zufällt, indem sie eben nur als Beispiele oder – zugegeben – Demonstrationen dienen. Die theoretischen Abschnitte, weit davon, lediglich „Begleitungen“ oder „Ergänzungen“ zu sein, enthalten den zentralen Ideenkomplex des Textes und vermitteln – wie naiv sie auch formuliert sind – eine neue Ästhetik und einen Neuanfang in der Kunsthistoriographie mit sowohl Vorteilen als auch Nachteilen. Gerade diese Abschnitte des Textes sind es, die hier analysiert und gedeutet werden sollen. Bei der Vorbereitung der Historisch-Kritischen Ausgabe lag der Forschungsschwerpunkt im Falle der *Herzensergießungen* notwendigerweise auf der Identifizierung der Quellen für die Künstleranekdoten, indem man über Vasari und Sandrart hinaus auch den Einfluß u.a. von Sulzer und Félibien nachwies. Große Beachtung in den letzten Jahrzehnten wurde zudem der Biographie Joseph Berglingers geschenkt,¹² die einerseits den Legenden der Renaissancekünstler dialektisch gegenübergestellt ist, andererseits aber als Roman im Kleinformat auch selbständige Geltung besitzt und das spezifisch moderne Problem von Künstler und Gesellschaft thematisiert. Es ist also an der Zeit, die theoretischen Aufsätze zu untersuchen, zu denen relativ wenige kritische Äußerungen vorliegen, ausgenommen natürlich der elegante Essay von Oskar Walzel zur „Sprache der Kunst“.¹³

¹¹ Kemper (Anm. 6.), S. 150.

¹² Elmar Hertrich: *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin 1969; Klaus Harro Hilzinger: Die Leiden der Kapellmeister. Der Beginn einer literarischen Reihe im 18. Jahrhundert. In: *Euphorion* 78, 1984, 95-110.

¹³ Oskar Walzel: Die Sprache der Kunst. In: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft* 1, 1914, 3-62.

Der Abschnitt „Von zwei wunderbaren Sprachen“ nimmt zum Ausgangspunkt eine Sprachkritik, eine Auseinandersetzung mit der menschlichen Sprache als Ausdrucksmittel. Die Argumentierung ist bekannt: durch die Sprache, Wörter, die Instrumente des Verstandes, ist die Menschheit in den Stand gesetzt, Begriffe zu bestimmen und durch deren Austausch den technischen Fortschritt zu ermöglichen, doch gibt es eine Reihe von übersinnlichen oder geistigen Erscheinungen, denen wir durch die Sprache nur eine Bezeichnung verleihen können, ohne sie jedoch zu verstehen – das Wohlwollen Gottes fällt als Beispiel dem frommen Klosterbruder sofort ein. Blossen Wörtern ist es nicht gegeben, die volle Bedeutung und Intensität solcher Erscheinungen zu vermitteln, die sich rationeller Erklärung und semantischer Präzisierung entziehen. Ein weiteres und viel bedeutenderes Beispiel wird im Abschnitt „Einige Worte über Allgemeinheit...“ aufgezeigt: die Schönheit. Schönheit, oder vielmehr absolute Schönheit, so heißt es an dieser Stelle, läßt sich „nur in Momenten der verklärten Anschauung n e n n e n, nicht in Worte auflösen“ (HKA, I, 89). Hier nimmt Wackenroder *in nuce*, und das bereits 1796, den ganzen romantischen Symbolismusbegriff voraus: wir Sterbliche können unmöglich die unendlichen Geheimnisse des Universums begreifen, durch das Medium der Kunst oder der Dichtung ist aber dem visionären Künstler die Möglichkeit gegeben, fragmentarisch die ihm gewährten, allerdings unvollständigen und schwindenden Einblicke in die Unendlichkeit aufzuzeichnen. Die Kunst gebraucht also, wie Wackenroder es echt romantisch formuliert, eine „Hieroglyphenschrift“ (HKA, I, 98), eine Geheimsprache, in der das Unbegreifliche und Übersinnliche, was er der Verständlichkeit halber als das Göttliche bezeichnet, in verschlüsselter Form potentiell zugänglich ist, und die teilweise oder in Zukunft entzifferbar erscheint.

Indem wir durch die Sprache der Kunst kommunizieren, d.h. durch die zweite der vom Klosterbruder empfohlenen nicht-verbalen Sprachen, verwenden wir nicht Verstand und Intellekt, sondern die „d u n k e l n G e f ü h l e“ (HKA, I, 98) spontane und unerklärliche Eingebungen und Andeutungen, die in diesem Zusammenhang genauso gültig als Erkenntnismittel sind wie die Vernunft im Zusammenhang unserer körperlichen Existenz. Daher der Nachdruck an anderen Stellen in den *Herzensergießungen* auf Inspiration, Einpflanzung des Geistes sowohl in den Künstler als auch in dessen Publikum, auf den Zustand der irrationalen Begeisterung, die nichts gemeinsam hat mit der Begeisterung wie sie von den „sogenannten Theoristen und Systematiker[n]“ (HKA, I,

55) begriffen wird, die sie reduktivistisch nur als Funktion des Gehirns definieren wollen. In Wirklichkeit betätigt die Kunst – richtig verstanden – wie auch die Natur, die erste der nicht-verbalen Sprachen, gleichzeitig den Geist und die Sinne, das Gehirn und die Gefühle. Oskar Walzel (wie Anm. 13) hat zu zeigen versucht, daß Wackenroder sich hier einer Tradition des Irrationalismus anschließt, die auf Baumgarten, Hamann und Herder zurückgeht.

Da „die allgemeine und ursprüngliche Schönheit“ den Sterblichen nicht zugänglich ist und sich logischer Erfassung entzieht, läßt sich kein allgemein verbindlicher oder absolut gültiger Satz von ästhetischen Kriterien erstellen, läßt sich kein Kanon und keine Hierarchie der Künstler aufbauen. Jedes Individuum wird seinen eigenen Maßstab der Schönheit entwickeln müssen: „es kann nicht aus sich herausgehen, und sieht das Schönste nur in sich“ (HKA, I, 89). Diese Überzeugung unterliegt dem ganzen kulturellen Relativismus des Kapitels „Einige Worte“, der wiederum auf die Art der Kunstkritik und der Kunstgeschichte prägend wirkt, die der Klosterbruder seinen Lesern empfiehlt und andernorts in den *Herzensergießungen* auch selbst praktiziert. Den Anfang dieses Abschnitts bildet ein anthropologischer Überblick, in dem das Menschengeschlecht im Zusammenhang der globalen Verteilung aller Erzeugnisse der göttlichen Schöpfung, Tierwelt wie auch Vegetation, betrachtet wird. In diesem ersten Absatz herrscht die Pflanzenmetaphorik vor: der Schöpfer hat unendlich mannigfaltige Samen in jeder Region der Erde gesät, die „zu dem größten, buntesten Garten hervorschießen“ (HKA, I, 86). Nachdem der Klosterbruder auf dieselbe Mannigfaltigkeit im Tierreich hingewiesen hat, geht er zum Vergleich über, auf dem seine ganze Anthropologie basiert: auch die Menschheit ist in größter Verschiedenheit auf dem ganzen Planeten verteilt, und auch alle menschlichen Gemeinschaften, wie die heterogenen Formen der Pflanzenwelt, verdanken ihr Dasein dem einen Schöpfer, der sie alle gleich schätzt: „Auch der Mensch ist in tausendfacher Gestalt aus Seiner schaffenden Hand gegangen“ (HKA, I, 86). Hier kommt eher die Humanitätsphilosophie des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck als das Katholisieren des 19. Jahrhunderts nach der Art der Nazarener.

Die Wackenroderforschung hat immer wieder Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* als Quelle für diesen Abschnitt der *Herzensergießungen* genannt, obwohl ausführliche Parallelen erst in der Historisch-Kritischen Ausgabe gezogen wur-

den. Mir scheint es, daß die Abhandlung Herders nicht nur die allgemeinen Argumente des Klosterbruders liefert, sondern auch einzelne Formulierungen vorwegnimmt. Am Anfang geht Herder strukturell genau wie Wackenroder vor, indem er vom Planeten über die Verteilung der Tiere und insbesondere der Pflanzen weiterschreitet zur vergleichbaren Dispersion und Vielfältigkeit der Menschheit. Wie Wackenroder nach ihm zieht er den Schluß, daß alle Lebensformen gleiche Geltung besitzen, und verwirft dementsprechend die angestrebte Hegemonie der europäischen Völker über andere ethnische Gruppen. Wie Wackenroder schreibt er die unterschiedliche Entwicklung verschiedener menschlicher Gemeinschaften dem Einfluß einerseits dem Klima, andererseits der Tradition zu, und erklärt somit die Entstehung voneinander abgegrenzter und sogar gegensätzlicher Kulturwerte. „Man halte“, so fordert Herder im 8. Buch des 2. Teils (1785) seine Leser auf, „die grönländische mit der indischen, die lappländische mit der japanischen, die peruanische mit der Negermythologie zusammen: eine völlige Geographie der dichtenden Seele. Der Brahmane würde sich kaum ein Bild denken können, wenn man ihm die Voluspa der Isländer vorlese und erklärte; der Isländer fände beim Wedam sich ebenso fremde. Jeder Nation ist ihre Vorstellungsart um so tiefer eingeprägt, weil sie ihr eigen, mit ihrem Himmel und ihrer Erde verwandt, aus ihrer Lebensart entsprossen, von Vätern und Urvätern auf sie vererbt ist“.¹⁴ Selbst die rhetorischen Strukturen, vor allem die hypothetischen Gegensätze, begegnen auch im Text Wackenroders: „Hätte die aussäende Hand des Himmels den Keim deiner Seele auf die afrikanischen Sandwüsten fallen lassen, so würdest du aller Welt das glänzende Schwarz der Haut, das dicke, stumpfe Gesicht, und die kurzen, krausen Haare, als wesentliche Theile der höchsten Schönheit angepredigt, und den ersten weißen Menschen verlacht oder gehaßt haben. Wäre deine Seele einige hundert Meilen weiter nach Osten, auf dem Boden von Indien aufgegangen, so würdest du in den kleinen, seltsamgestalteten, vielarmigen Götzen den geheimen Geist fühlen, der, unsern Sinnen verborgen, darinnen weht, und würdest, wenn du die Bildsäule der medicäischen Venus erblicktest, nicht wissen was du davon halten solltest“ (HKA, I, 88).

Herder wie auch Wackenroder rügen den Mangel an dialektischem Denken, der sowohl Einzelmenschen als auch ganze Völker

¹⁴ Johann Gottfried Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Textausgabe. Darmstadt 1966, S. 204.

dazu verführt, die gleichrangige Gültigkeit entgegengesetzter Kulturen zu verkennen. Bereits aus den soeben zitierten Parallelstellen geht aber hervor, daß Wackenroder sich auf ein beschränkteres Thema konzentriert: vor allem die Auswirkung solcher Intoleranz, eines solchen Mangels einfachster Philanthropie (wörtlich „Menschenliebe“), auf ästhetische Werte ist es, die ihn befremdet. Diese Intoleranz führt zur Gewohnheit, die künstlerischen Produkte anderer Kulturen ohne weiteres als minderwertig gegenüber denjenigen der einheimischen Tradition abzutun; eigentlich aber, da die Kunst dem allgemeinen und angeborenen Trieb eines jeden Künstlers entspringt, geistige Wahrheiten – den „himmlischen Funken“ (HKA, I, 87) – zu übermitteln, sind alle Kunstwerke den ihnen innewohnenden Kriterien gemäß von gleicher Gültigkeit und gleicher Schönheit, wo immer und wann immer sie entstanden sein mögen. Zeitgemäß ausgedrückt: der schöpferische Instinkt ist überall bewundernswert, in allen ethnischen Gruppen. Auch die primitive Kunst kommt auf diese Weise zur Geltung: die „Kriegsmusik der Wilden“ ist genau so hoch einzuschätzen wie die raffinierteste Chormusik der zeitgenössischen Europäer. Der Relativismus Wackenroders dehnt sich zugleich zeitlich wie räumlich aus, er ist geographisch wie auch historisch. Sowohl die italienische als auch die deutsche Kunst ergreifen auf ihre Weise den Zuschauer, da sie verschiedene Seiten des menschlichen Geistes verkörpern, Raphael und Dürer sind künstlerisch von gleicher Bedeutung, wie dem parabolischen Traum des Klosterbruders zu entnehmen ist, in dem die beiden längst Verstorbenen als Geister in einer Gemäldegalerie liebenswürdig und achtungsvoll miteinander umgehen. Die Architektur des Mittelalters ist nicht weniger zu loben als diejenige der Griechen (HKA, I, 87), das Gotische ist in seiner Eigenart genau so ansprechend und bedeutend wie das Klassische: „Nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen; – auch unter Spitzgewölben, kraus-verzierten Gebäuden und gothischen Thürmen, wächst wahre Kunst hervor“ (HKA, I, 96). Keine einzige Periode der Geschichte darf für sich ein Monopol auf künstlerische Größe beanspruchen. Es ist nur so, daß jede Periode verschiedene Kunsterscheinungen hervorbringt.

Dieser historische Relativismus im Denken Wackenroders geht weitgehend auf den Einfluß des Göttinger Kunsthistorikers Johann Dominik Fiorillo zurück, wie Silvio Vietta und sein Team in Hildesheim festgestellt haben. Fiorillo war es, der Wackenroder von der normativen Ästhetik des Neo-Klassizismus ablenkte, die in

den Lehren Winckelmanns noch maßgebend war, und einer diachronischen Kunstauffassung zuführte, in der die Auswirkungen der kulturellen und historischen Verhältnisse der jeweiligen Epoche berücksichtigt wurden. Ansätze zur historischen Kunstkritik des 19. Jahrhunderts werden spürbar, wenn Wackenroder in den *Herzensergießungen* vom Kritiker verlangt, er müsse „über die Schranken der Gegenwart sich in die Vorzeit hinüberzusetzen vermögen“ (HKA, I, 93). Die Bewunderung Wackenroders für die christliche Malerei der Renaissance, die während seines Aufenthaltes in Franken und besonders in Pommersfelden erweckt worden war, wurde durch den Unterricht Fiorillos bekräftigt und wissenschaftlich unterbaut.

Es soll aber hier betont werden, daß Wackenroder seiner eigenen theoretischen Lehre nicht widerspricht, indem er die Kunst irgendeiner bestimmten Epoche bevorzugt. Martin Bollacher geht fehl, in mehr als einer Hinsicht, wenn er behauptet: „die gottbegeisterte Rhapsodie des Klosterbruders über Toleranz und Menschenliebe bereitet in kompositorischer wie argumentativer Hinsicht unmittelbar den Dürer-Preis vor, zielt also auf die Umwendung des Universalismus-Gedankens auf das Legendenbild eines harmonisch-kunstfrommen „Mittelalters.“¹⁵ Bollacher selbst mag in einer Beziehung seine Bedenken gehabt haben, hat er doch das Wort „Mittelalter“ in Anführungszeichen gesetzt, dennoch ist es nötig, nun mit aller Eindeutigkeit der Vorstellung zu widersprechen, Wackenroder habe das Mittelalter als vorbildliche Kunstepoche herausgegriffen. Bereits vor 40 Jahren hat Robson-Scott in einem nüchternen kleinen Aufsatz mit diesem Mißverständnis aufzuräumen versucht.¹⁶ Die Periode, deren Wackenroder sich annimmt, und auch dann nicht in ausschließlicher Weise, ist in Wirklichkeit nicht das Mittelalter, sondern die Renaissance, die Periode sowohl von Raphael als auch Dürer. Er verwendet nicht den Terminus „Renaissance“, sondern spricht von dem „Zeitalter der Wiederaufstehung der Mahlerkunst“ (HKA, I, 73), benutzt also eine Umschreibung, die er wohl seinem Lehrer Fiorillo verdankte, der die Renaissance als die Epoche der „Wiederauflebung“ bezeichnete;¹⁷ doch meint er zweifellos die Renaissance, als er auf das „wah-

¹⁵ Bollacher (Anm. 9)

¹⁶ W.D. Robson-Scott: Wackenroder and the Middle Ages. In: *Modern Language Review* 50, 1955, 156-67.

¹⁷ Fiorillo widmete sich lebenslang dem Projekt einer Reihe von Bänden unter dem allgemeinen Titel *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, die zwischen 1798 und 1820 erschienen.

re Heldenalter der Kunst“ (HKA, I, 61) verweist. Nur einmal benutzt er die Bezeichnung „Mittelalter“, und auch dann nur im Kontext eines rein rhetorischen Gegensatzes: „Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, daß es nicht solche Tempel baute, wie Griechenland?“ (HKA, I, 87). Hier gibt er dem Mittelalter genau so wenig den Vorzug wie der indischen Sprache in der vorhergehenden rhetorischen Frage. Es gibt aber gravierendere Einwände gegen die oben zitierte Feststellung Bollachers. Indem Wackenroder den deutschen Renaissancekünstler Dürer besonders würdigt, zieht er keineswegs sein Plädoyer für ästhetische Toleranz zurück, sondern sucht lediglich das Gleichgewicht wiederherzustellen und eine Epoche zu rehabilitieren, die nach seiner Ansicht auf ungerechte Weise vernachlässigt und herabgesetzt worden ist. Es geht ihm nicht darum, die Griechen durch die Renaissance zu verdrängen, sondern darum, den Griechen und der Renaissance gleichen Rang nebeneinander einzuräumen.

Unter der Voraussetzung des grundsätzlichen Relativismus in diesen zentralen theoretischen Abschnitten der *Herzensergießungen* stellt Wackenroder auch andere Lehren auf. Er lehnt zunächst allen Eklektizismus in ästhetischen Maßstäben ab. Wird das jeweilige Kunstwerk als Produkt und Erscheinungsform einer spezifischen kulturellen Tradition zu einem bestimmten Zeitpunkt betrachtet, so ist die Annahme nur lächerlich, daß die Verdienste verschiedener Kunstschulen oder einzelner Künstler vereint werden könnten, um auf diese Weise absolute Vollkommenheit zu erzielen. „O blinder Glaube des Zeitalters, daß man jede Art der Schönheit, und jedes Vorzügliche aller großen Künstler der Erde, zusammensetzen, und durch das Betrachten aller, und das Erbeteln von ihren mannigfachen großen Gaben, ihrer aller Geist in sich vereinigen, und sie alle besiegen könne!“ (HKA, I, 94). Wackenroder bestreitet hier die Lehren des neo-klassizistischen Malers und Theoretikers Anton Raphael Mengs, besonders wie sie in dessen *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey* (1762) dargelegt und des weiteren durch die Schriften von Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr vermittelt wurden. Die letzteren werden bekanntlich in den *Herzensergießungen* ausdrücklich abgelehnt (HKA, I, 53).¹⁸ Rolf Wiecker wies als erster auf ein extremeres Beispiel des Eklektizismus in der neo-klassizi-

¹⁸ Siehe Kemper: (Anm. 6), aber auch Kempers Dissertation: „Die sogenannten Theoristen und Systematiker (...) mit ihrer eiteln und profanen Philosophasterei“. *Wackenroders Auseinandersetzung mit Ramdohr*, Bochum 1987.

stischen Ästhetik hin: Roger de Piles.¹⁹ Wackenroder verspottet seinerseits den akademischen Unterricht der Kunstakademien, in denen die Künstler dazu aufgefordert werden, „den Ausdruck Raphaels, und die Farben der venezianischen Schule, und die Wahrheit der Niederländer, und das Zauberlicht des Correggio“ gleichzeitig nachzuahmen (HKA, I, 94). Doch hat de Piles in allem Ernst in seiner *Einleitung in die Mahlerey aus Grundsätzen*, erstmals 1760 in Deutschland erschienen, eine relative Bewertung einer Anzahl von Renaissancekünstlern versucht, die er nach den Kategorien von Komposition, Zeichnung, Kolorit und Ausdruck beurteilte. De Piles benotet die Leistungen jedes Künstlers in jeder Kategorie in einer Tabelle von 0 bis 20, wobei sich die beste Gesamtnote auf 80 beläuft. Dürer rangiert an letzter Stelle in der so erstellten Liga, was kaum verwundert, mit einer Note von 36, obwohl Michelangelo nur ein Punkt mehr zuteil wird; Raphael erlangt natürlich die oberste Stelle, indem er eine Note von 65 erreicht, wobei seine nächsten Rivalen sich mit 58 begnügen müssen. Wackenroder stößt alle Absurditäten dieser Art sofort um, indem er auf gleiche und selbständige Wertung eines jeden Künstlers besteht.

Nach Wackenroders Ansicht entspricht das einmalige Oeuvre jedes Künstlers seinem eigenen Ursprung und seiner eigenen Individualität. Er verlangt, daß „einem jeden seine Schöpfungen gemäß seyn müssen“ (HKA, I, 88). Das Problematische der modernen Kunst im Gegensatz zur Kunst Dürers und dessen Zeitalter liegt darin, daß es ihr an solcher Individualität und Spontaneität mangelt, sie hat keine „eigne Kraft“, kein „eigenthümliches Gepräge“ (HKA, I, 94). Die Aufgabe des Kritikers und des Kunsthistorikers besteht eben nicht darin, Urteile über Künstler von der vermeintlichen Höhe irgendeines Wertkanons zu fällen und ein arrogantes „Richteramt“ auszuüben, sondern auf einzelne Künstler und einzelne Kunstwerke in ihrer jeweils gegebenen Eigenart intuitiv zu reagieren: „O so ahndet euch doch in die fremden Seelen hinein“ (HKA, I, 88). Jedes Werk besitzt seinen eigenen Charakter, den es zu respektieren und feinfühlig zu erkennen gilt. Im Abschnitt „Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten, und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse“ behauptet der Klosterbruder, solche Mei-

¹⁹ Rolf Wiecker: *Kunstkritik bei Wackenroder. Zu Polemik und Methode des Klosterbruders in den Herzensergießungen*. In: Text und Kontext 4, 1976, S. 43f.

sterwerke „sind nicht darum da, daß das Auge sie sehe; sondern darum, daß man mit entgegenkommendem Herzen in sie hineingehe, und in ihnen lebe und athme“ (HKA, I, 107).

Gerade diese Behauptung des Klosterbruders veranschaulicht aber einige der Probleme, die mit dem neuen Relativismus Wackenroders verbunden sind. Das Gemälde, das nicht da ist, um gesehen zu werden? Dessen visuelle Wirkung von nur sekundärer Bedeutung ist? Dessen thematischer Inhalt das Entscheidende ist? Wo es keine objektiven Maßstäbe gibt, nach denen das Gemälde bewertet werden kann? Wo Innigkeit und Intensität der Gefühle des Künstlers eine größere Rolle spielen als künstlerische Begabung? Dieser Zusammenbruch ästhetischer Kriterien zeigt sich auch in der vom Klosterbruder selbst praktizierten Art der Kunstkritik, wie Heinrich Wölfflin vor langem festgestellt hat.²⁰ Die Künstlerlegenden der *Herzensergießungen* erweisen sich gleichsam als Kunstgeschichte ohne Kunst. Sie sagen dem Leser so gut wie nichts über die künstlerische Tätigkeit der betreffenden Künstler. Sie konzentrieren sich auf das Biographische und Anekdotische und beschäftigen sich nur nebenbei mit den ästhetischen und formalen Eigenschaften der jeweiligen Kunstwerke. Vor allem aber sind die Kriterien, nach denen der Klosterbruder die Künstler einschätzt, gänzlich unkünstlerisch. Angesichts seines grundsätzlichen Relativismus ist er nicht imstande, die Künstler zu vergleichen oder ihre Leistungen im Verhältnis zueinander einzustufen, er kann sich lediglich fragen, ob ihre Werke authentische Verkörperungen der „göttlichen“ oder geistigen Eingebungen seien, mit denen die Künstler beglückt worden sind. So geschieht es, daß die Redlichkeit und die Aufrichtigkeit der Künstler dem Klosterbruder wichtiger sind als die künstlerische Qualität ihrer Arbeit, sofern so etwas nach seiner Ansicht überhaupt existiert. Der alte Mann in der „Mahlerchronik“ schickt seinen Anekdoten über Raphael die Bemerkung voraus: „Das schönste, was ich Dir von ihm sagen kann [...] ist, daß er als Mensch eben so edel und liebenswürdig war, wie als Künstler“ (HKA, I, 122). Der Verzicht auf vergleichende Einschätzungen und Werturteile, die von dem Klosterbruder alle als ehrfurchtslose „Tadelsucht“ verworfen werden, führt unvermeidlich zur Unfähigkeit, deutende Analysen zu entwickeln. Unter diesen Umständen gibt es nur noch ein Mittel, um die Vor-

²⁰ Heinrich Wölfflin: *Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. In: ders.; *Studien zur Literaturgeschichte, Michael Bernays gewidmet*. Hamburg und Leipzig 1893, S. 61-73; wieder abgedruckt in: Heinrich Wölfflin, *Kleine Schriften*. Basel 1946, S. 205-12.

trefflichkeit eines Gemäldes aufzuzeigen: man verlegt den Inhalt des Gemäldes in ein anderes Kunstmedium, zum Beispiel in ein Gedicht, wie es im Abschnitt „Zwei Gemäldeschilderungen“ auch geschieht, und ist auf diese Weise aller kritischen Stellungnahme enthoben.

Aufgrund der Quellenforschungen, die der Historisch-Kritischen Ausgabe vorausgegangen sind, ist es nun klar, daß die *Herzensergießungen* nicht die Sammlung naiver Ergüsse sind, als die sie erscheinen und für die sie sich selbst ausgeben (der Eingriffe Tiecks und Reichardts zufolge?), sondern vielmehr auf sorgfältigem Quellenstudium und auf einer guten Kenntnis der zeitgenössischen ästhetischen und kunsthistorischen Debatten basieren. In den vier theoretischen Abschnitten, zu denen das „Ehrengedächtnis“ trotz seiner biographischen Aspekte zweifellos zu zählen ist, läßt sich Wackenroder wie sonst nirgends im Text in ein sachkundiges, engagiertes und manchmal polemisches Gespräch mit den führenden Ästhetikern der Zeit ein. Hier werden Mengs und Ramdohr und die ganze Tradition von Winckelmanns normativer Idealisierung der Antike abgelehnt und durch Herder, Moritz und Fiorillo ersetzt. Es ergibt sich keine Einengung der Kunst auf religiöse und erst recht nicht auf christliche Inhalte. Statt dessen geht der philosophische Humanismus des 18. Jahrhunderts eine unbehagliche Verbindung mit dem noch unausgegorenen Historizismus des 19. Jahrhunderts ein und überspringt gewissermaßen die Romantik.²¹ „Die Kunst stellt uns die höchste menschliche Vollendung dar“, so führt der Klosterbruder am Ende des Abschnitts „Von zwei wunderbaren Sprachen“ zusammenfassend aus (HKA, I, 99). Die Kunst thematisiert die Menschheit, nicht die Gottheit. Wackenroder folgt der Tradition der Aufklärung, in der er erzogen wurde und die er nie abgelegt hat, und sucht das „rein Menschliche“ in jedem Kunstwerk aus jeder Periode und jeder Kultur: „So lasset uns denn,“ so beschwört er den Leser in „Einige Worte“, „[...] mit heitern Blicken über alle Zeiten und Völker umherschweifen, und uns bestreben, an allen ihren mannigfaltigen Empfindungen und Werken der Empfindung immer d a s M e n s c h l i c h e herauszufühlen“ (HKA, I, 89).

²¹ Zur Bedeutung der *Herzensergießungen* als Schlüsseltext im Aufstieg der wissenschaftlichen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert vgl. meinen Aufsatz: Frühromantische Kunstauffassung und wissenschaftliche Kunstgeschichte. In: *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*. Hg. von N. Saul. München 1991, S. 234-49.

Roger Paulin

Stolberg und Wackenroder: Toleranz und Exklusivität

Zwischen Friedrich Leopold Stolberg und Wackenroder besteht, soweit sich nachweisen läßt, keine direkte Verbindung. Gewiß gibt es kein persönliches Bindeglied, denn die kulturellen und politischen Kreise, in denen die Grafen Stolberg beheimatet sind, unterscheiden sich in vielem von denjenigen im bürgerlichen Berlin oder gar des preußischen Adels. Mag meinen Ausführungen der pragmatische Nexus in dem Sinne fehlen, daß keine direkten Einflüsse feststellbar sind, so gehen sie von dem Grundgedanken der referentiellen Rezeptionsforschung aus, daß der Transfer von einer Generation zur nächsten nicht nur Umwandlung bedeutet, sondern auch eine wesentliche Bestätigung des Gemeinsamen. In seiner Monographie aus dem Jahre 1993 hat Dirk Kemper¹ bereits vor Augen geführt, wie das den *Herzensergießungen* zugrundeliegende ästhetische Programm im wesentlichen auf einen früheren Korpus zurückgeht, der eine Korrespondenz religiöser und ästhetischer Erfahrung zum Inhalt hat. Stolbergs empfindsame Essays aus den 1770er und 1780er Jahren, in Boies *Deutschem Museum* erschienen, besonders *Über die Fülle des Herzens* – der Rückbezug dieser Schriften reicht über Burke und Klopstock bis hin zum Pseudo-Longin – sind wesentlich für die Vorstellungen poetischer Kreativität der Sturm und Drang-Generation und sind eine Basis für Wackenroders frühromantische Position. Es mag uns wundern, wenn sich der junge Wackenroder über Stolbergs Odenstil freundlich äußert und ihn demjenigen Klopstocks vorzieht (HKA, II,100): Stolberg sei direkter, weniger sprunghaft und metrisch gelockerter als das große Modell, auf jeden Fall inhaltlich zugänglicher. „Streben nach Klopstocksgröße“ mochte noch in Hölderlins

Folgende Werke werden abgekürzt im Text zitiert: Kurztitel in Klammern. Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, hg.v. Silvio Vietta und Richard Littlejohns, 2 Bde. Heidelberg 1991 (HKA, Bandzahl)

Gesammelte Werke der Brüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg, 20 Bde. Hamburg 1820-25 (SW, Bandzahl)

¹ Dirk Kemper, *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Stuttgart und Weimar 1993, S.115-120.

Tübingen an der Tagesordnung sein, wo es verhältnismäßig konservativ zugeht und man an klaren Mustern festhielt. In Berlin assoziierte man Klopstock eher mit der strengen metrischen Observanz Karl Wilhelm Ramlers, des Horaznachahmers, der unter der jungen Generation wenig Anklang fand. Die frühe Lyrik Ludwig Tiecks – das sei nebenbei bemerkt – zeigt zwar einige Berührungspunkte mit Nachfolgern Klopstocks, Tiedge oder Matthisson, jedoch nicht mit Stolberg.

Stolberg, im Jahre 1796 nur noch vier Jahre von der Konversion entfernt, die literarische Kreise in Deutschland so skandalisierte und erschütterte, greift dem romantischen Programm indessen auf andere Weise vor. Stolbergs Position in der Kontroverse mit Schiller über *Die Götter Griechenlands* wird in Novalis' *Hymnen an die Nacht* aufgegriffen.² Stolberg tat als erster den denkwürdigen Schritt der Konversion, den so viele, Friedrich Schlegel allen voran, ihm nachmachten (wer kann wissen, ob Wackenroder und Novalis, hätte sie der frühe Tod nicht ereilt, sich nicht angeschlossen hätten). Er fungierte im übrigen als Mentor für eine jüngere Generation romantischer Dichter. Vor allem ist er ein Anhänger des Raffael-Kults, was ihn mit den *Herzensergießungen* in direkte Berührung bringt. Zunächst aber einige relevante Fakten.

Ich beziehe mich im folgenden auf Stolbergs *Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien*, die eine Reise in den Jahren 1791-2 dokumentiert und im Jahre 1794 als Buch erschien.³ Interessant ist hier die chronologische Nähe zu den *Herzensergießungen*, weniger die ungelöste und letzten Endes unlösbare Frage, ob Wackenroder und Tieck von dem Werk Kenntnis hatten. Beide Werke wiederholen bis zu einem bestimmten Grade Gemeinplätze und Topoi der Kunstrezeption und -kritik des 18. Jahrhunderts. Noch wichtiger: beide Werke werfen Fragen oder

² Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg.v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 6 Bde. Stuttgart 1960-88, S.142-7.

³ Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, *Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien in den Jahren 1791-92*, 4 Bde., Königsberg und Leipzig 1794. S. weiter Roger Paulin, 'Goethe's and Stolberg's Italian Journeys and the Romantic Ideology of Art'. In: *Travel Fact and Travel Fiction. Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing*, hg.v. Zweder von Martels, Leiden, New York, Köln 1994, S. 207-219; Eleoma Joshua und Judith Purver, 'Antike und christliche Kunst in Friedrich Leopold Stolbergs „Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien“'. In: *Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne*, hg.v. Anne Fuchs und Theo Harden, Heidelberg 1995, S. 404-416.

Probleme des Eklektizismus, der Exklusivität und der Toleranz auf, die für den Generationstransfer charakteristisch sind.

Mit der Behauptung, die *Herzensergießungen* seien ein eklektisches Werk, sagt man nichts Neues, denn ihr bewußter Verzicht auf Systematik und historische Progression zugunsten einer radikalen Verinnerlichung und Subjektivisierung des Kunstprozesses schließt dies mit ein. Eklektisch ist das Werk vielleicht auch in einem anderen Sinne, einem persönlichen oder biographischen, als es nur einen Aspekt vom Koautor Ludwig Tieck wiedergibt, und zwar einen, von dem er in kurzer Zeit abrücken sollte. Tieck ist bedeutend vielseitiger als Wackenroder. Im Jahre 1799, in dem Gedicht *Ein Traum in den Phantasien über die Kunst*, das zugleich als ergreifendes persönliches Andenken an Wackenroder und als programmatisches Manifest fungiert, ist es „Der kühne Britte“, also Shakespeare, der „wandelt dreister/Vor allen her“ (HKA, I, 251f.), und zwar weg von Raffael. Das *Gespräch über die Poesie* in der *Athenaeums*nummer von 1800 setzt die „großen Namen“ aus verschiedenen Epochen der Geschichte in eine organische Beziehung zueinander (keine systematische!), während *Die Gemälde* aus dem Jahre 1799, wenn auch der herkömmlichen Kunstkritik abhold, Malerschulen und Stile und Kunstpraxis einem übergreifenden Prinzip innerer, letzten Endes religiöser Kunstschau unterordnet.

Stolbergs *Reise in Italien* (ich benutzte im folgenden diesen Kurztitel) ist andererseits, wie Reisebeschreibungen im allgemeinen, ihrem Wesen nach eklektisch. Sieht man von der großen Ausnahme Goethe ab, der das Irrelevante und Nicht-Ansprechende an Italien einfach wegließ, verstand sich die Reisebeschreibung im 18. Jahrhundert immer noch als Sammelwerk, als Dokumentation aller möglichen Gegenstände und Stile, welche die kulturellen und historischen Umschichtungen Italiens zutage gefördert hatten. Hinzu kommt im Falle Stolbergs seine fast manische Neigung, alle zugänglichen Kunstsammlungen – und die meisten tun sich für einen Reichsgrafen auf – zu registrieren. Der Reisende äußert sich zu den Gegenständen in der zwangslosen Reihenfolge, wie er ihnen begegnet, und wie so viele Kunstkenner seines Jahrhunderts schütteten auch seine Briefe – Stolberg bedient sich des Reisebriefs als Stilgriff – eine Fülle historischen und archäologischen Wissens aus, das Erbe der Aufklärung und ihrer Enzyklopädistik. Aber nicht nur das. Gelegentlich tritt bei Stolberg eine chronologische Linearität und Folgerichtigkeit auf, beispielsweise wenn er die Kunstgeschichte Roms als „ewigen Frühling“ (SW, VII, 269) bezeichnet

und in einer weitemfassenden Geste den historischen Verlauf von Ägyptern und Griechen bis in den heutigen Tag (Angelika Kaufmann!) als einen kontinuierlichen Prozeß verstehen will. Nur selten, dann aber an bedeutenden Stellen, hält er in seiner leicht atemlosen Chronik inne und bekennt sich zu einer eindeutigen Position. Das kann in einer großangelegten Naturbeschreibung geschehen oder etwa in seinem Panoramabild von Savoyen. Dort überblickt er die Ebene Norditaliens und läßt im Geiste die großen Kulturen Revue passieren, die Italien beherrscht haben, bis an die fernen Küsten des Mittelmeers und weiterhin. Denn hier, wo das „heilige Feuer der Religion“, „die lange Morgenröthe ihrer Geschichte, und durch das Hahnengeschrei der Propheten angekündigte Sonne der Wahrheit und die Liebe“ (SW, VI, 311f.) gewaltet haben, entsteht eine postantike und triumphierende christliche Apologetik, die nicht selten seinen Kennerblick färbt. Sein Geschichtsverständnis entfernt sich offensichtlich von dem der Aufklärung. In Rom, in der Sammlung Borghese, nach seinem Ausfall über Lessings Ablehnung des „Widrigen“ in der antiken Kunst, äußert er sich folgendermaßen:

Das unverbrüchliche Hauptgesetz der Kunst war und ist: nach der festesten Ergreifung der Wahrheit, mit Inbegriff der poetischen Wahrheit zu streben. Wohl dem Künstler, wohl dem Dichter, welcher mit dieses Gesetzes Beobachtung die Wahl des Schönen und des Edlen verbindet! (SW, VII, 249 f.).

„Das Edle, Wahre und Schöne“ sind unverbindliche Anleihen aus Winckelmann, auf die verschiedensten Gegenstände angewendet. Gelegentlich ist indessen der Einfluß Burkes festzustellen, indem Stolberg Raffael im Sinne des Schönen, Michelangelo jedoch nach dem Maß des Erhabenen, beschreibt. Diese Technik liegt auch Wackenroders Ausführungen zugrunde, ist aber, wie die Beispiele Mengs und Reynolds verdeutlichen, nichts Außergewöhnliches.⁴

Stolberg erhebt keinen großen Anspruch auf Kennerschaft, wenngleich seinem Reisebericht zu entnehmen ist, daß er sich bemüht hat, sich eingehend über das Sehens- und Beschreibenswürdige zu informieren. Das Platon-Zitat auf dem Titelblatt – „Das Schöne zum Wahren“ – macht die propädeutische Absicht des Ganzen klar; es dient gleichzeitig als Hinweis an den Leser, sich über die „Unvollkommenheiten“ seines Schilderungsvermögens hinwegzusetzen. Stolbergs nicht unerhebliche poetische Fähigkei-

⁴ Sir Joshua Reynolds, Discourses on Art, hg.v. Robert R. Wark, New Haven und London 1975, S.84. Opere di Antonio Raffaello Mengs [...] pubblicate dal Cav. D. Guiseppe Niccola D'Azara, 2 Bde., Bassano 1783, II, 43.

ten kommen in der *Reise in Italien* sehr verschieden zur Geltung, zum einen in den stellenweise sehr schönen topographischen und botanischen Schilderungen, die durchaus den Vergleich mit Goethe aushalten. Dagegen verzichtet er in seinen Gemäldebeschreibungen auf eigentliche Wiedergabe durch Worte und konzentriert sich statt dessen auf das Wesenhafte im Kunstwerk – das sich selbstverständlich nie sinnmäßig ausdrücken läßt – auf die emotionale und moralische Wirkung auf den Betrachter und unsere Identifikation mit dem Zweck des Gegenstandes vor unseren Augen. Wenn nämlich das dem Kunstwerk innewohnende Prinzip richtig ist, dann läßt sich dieses Prinzip auf die künstlerische Ausführung übertragen. Schaffende Künstler im 18. Jahrhundert mochten zwar vor den Risiken warnen, den Prozeß der artistischen Wiedergabe auf subjektive Kriterien zu reduzieren. In seinem 5. *Discourse* beteuert Sir Joshua Reynolds, Kritiker würden „always find in them [d.h. den Kunstwerken] what they are resolved to find“ und „excellencies that can hardly exist together“ loben.⁵ Interessant ist daher folgende Passage, in der Stolberg ein Gemälde von Raffael schildert:

Ich habe das berühmte Gemälde von Rafael, die Verklärung Christi, in der Kirche *San Pietro in Montorio* gesehen. Auf seine Stärke sich verlassend, wagte der große Mann eine Kühnheit, welche vielleicht nur Er wagen durfte; oder vielmehr, er beging, wohlwissend, was er that, einen Fehler, sicher, ihn durch die Schönheit der Gedanken und der Darstellung vergessen zu machen.

Ein Geist, wie Rafael, will nicht Verzeihung verdienen: er will Verzeihung, mehr als Verzeihung, er will Bewundrung erzwingen, selbst wenn er vorsetzlich fehlt, wie er nur fehlen darf, und es gelingt ihm!

Eigenthümlich ist das Gelingen dem Genie. Rafael zeigt uns Christus hoch in Strahlen; unter ihm schweben Elias und Moses über der Höhe des Berges; Johannes, Jacobus und Petrus liegen in Entzückung auf dem Gipfel, und unten am Berge ist der Besessene, aus welchem die übrigen Jünger unsers Herrn, während Er auf dem Berge war, den Teufel zu treiben nicht vermochten.

Welcher Standpunkt läßt sich denken, aus dem wir zugleich alle diese Personen, und mit deutlicher Physiognomie der Gesichter, sehen könnten? Zu diesem gerechten Vorwurf läßt Rafael uns nicht Zeit; sein Zauber reiße uns hin, Schrecken ergreift uns beim Anblick des Besessenen; wir theilen die Verlegenheit der Jünger, den Antheil der Zuschauer, das ängstliche Forschen im entflammten Vaterauge, ob diese Männer seinem Sohne helfen können, den Jammer der Mutter und der Schwester; unser geschreckter Blick irret umher, wir sehen hinauf, wir werden entzückt mit den Jüngern,

⁵ Sir Joshua Reynolds, *Discourses* (wie Anm. 4), S.78.

wir erheben uns mit den aufwärts strebenden beiden großen Sehern der alten Vorzeit, um näher zu kommen Dem, der mit menschlichem Leibe in umstrahlende[m] Himmelsglanze als in Seinem Elemente schwebet, mit unaussprechlicher Hoheit und Liebe schwebet, mit empor eilender Andacht, mit hinab auf die Erde thauender Huld und Gnade!

Tadel, wo ist dein Stachel? Kritik, wo ist dein Sieg? (SW, VII, 242 f.).

Vielleicht ist es Zufall, daß sowohl Christus und Raffael in Majuskeln erscheinen – Stolberg ist ohnehin nicht konsequent. Es ist auch Nebensache. Stolberg räumt ein, daß im Sinne der Maltechnik das Gemälde Fehler aufweist: nach Lessings Kategorien versucht es, das ‚Nacheinander‘ dreier verschiedener Handlungsverläufe aus dem Evangelium zu fassen, aus ein und derselben Malperspektive, sodaß die Wirkung auf alle Beteiligten – auf den verklärten Jesus mit Moses und Elias, die Jünger „in Entzückung“ (die Wirkung des himmlischen Wortes) und den Besessenen – beobachtet werden kann. Solchen technischen Überlegungen stehen aber „Stärke“, „Kühnheit“, „Gelingen dem Genie“ (Raffaels Kräfte), „Zauber“, „Schrecken“, „Entzücken“, „sich erheben“, „Andacht“ entgegen (die Reaktion des Betrachters) und das umgewandelte Paulus-Wort, das alle bloße Kritik zunichte macht. Goethes berühmte Schilderung im Gespräch mit Eckermann 1827 der Licht- und Schattentechnik bei Rubens und seines Sich-Hinwegsetzens über die Konventionen der Landschaftsmalerei wäre hier zu vergleichen, wenngleich Goethe auf ganz andere Überlegungen hinaus will. Es ist bemerkenswert, wie Stolberg auf der einen Seite dem Betrachter den Luxus einer ‚Kritik‘ am Genie zubilligt, um diese Kritik sogleich in ihre Schranken zu weisen. (Wackenroder dagegen ist nicht bereit, auch nur dieses Maß an Kritik einzuräumen.) Wenn Stolberg einen ganz anderen Gegenstand – die Laokoongruppe – beschreibt, beläßt er es trotz genauer Beobachtung von Details (z. B. der Wirkung des Schlangengiftes) bei „Harmonie“ und „Natur“, der essentiellen Wahrheit des poetischen Textes. (SW, VII, 286 f.). Er weiß wohl, daß Worte unfähig sind, den Rhythmus, die Prozesse und Techniken wiederzugeben, deren Ineinanderwirken das Kunstwerk entstehen läßt; das Gemälde eines Genies bringt dennoch eine Art Ekphrasis zustande und vermittelt sowohl Poesie als auch Philosophie:

Zum drittenmale haben wir einen Vormittag in den Rafaelischen Stanzen des Vaticans zugebracht. Puccini war in unserer Gesellschaft. Dieser geistvolle, zart empfindende, feurige Mann hat sich tiefer vielleicht als je ein Maler in Rafael's Gemälde, in das Genie dieses Unsterblichen hinein gedacht, hinein empfunden! *S'é internato del Raffaello*, würde Dante gesagt haben. Welche

Schönheiten, welche Gedanken hat er mir in diesen Wundern des Pinsels gezeigt! welche Tiefen in diesem Ocean des Schönen! Kein Maler hat wohl je den Reichthum und zugleich die weise Sparsamkeit wie Rafael. In der Natur ist die lebendigste Fülle, und nichts ist umsonst. So in Rafael's Gemälden. Je länger man sie sieht, desto mehr entdeckt man. Jedes ist ein Gedicht! O ihr Dichter, hütet euch zu sehr Maler seyn zu wollen! Lernet die Würde der Poesie! Rafael, welcher alle Maler so weit hinter sich zurück läßt, war so groß, so unerreichbar groß, weil er in seinen Gemälden Philosoph und Dichter war. Ich zweifle, daß er Einen Vers gemacht habe, aber gedichtet haben wenige Dichter wie er. (SW, VII, 257 f.).

Stolbergs poetischer und religiöser Mentor Klopstock, dem er Zeit seines Lebens die Treue hielt, sogar nach seiner Konversion, und dessen *Messias* wiederholt in der *Reise in Italien* zitiert wird, hätte dieser Erkenntnis nur teilweise zugestimmt. Für Klopstock haben Musik und Poesie den Vorrang, nicht die bildenden Künste. Edward Youngs *Nachtgedanken*, wie er 1758 in seinem Essay *Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften* ausführt, haben der Menschheit mehr eingebracht als Raffael.⁶ Stolberg, wie auch die meisten seiner Generation, ist eindeutig anderer Meinung. Trotzdem bleibt Klopstock nach wie vor einer der Schutzheiligen der deutschen Vorromantik (um einen leicht altmodischen Terminus zu gebrauchen), ja Stolbergs Schilderung von Raffaels *Verklärung* hat etwas vom Rhythmus des *Messias*. Dies entspricht jener breiten Toleranzhaltung, der zufolge Boies *Deutsches Museum* Homer, Raffael, Shakespeare, Sophokles, Ossian – und Klopstock – als ungefähr gleich einstufen kann. Dieser Eklektik bleibt Stolberg auch treu: in der *Reise nach Italien* erinnert die Verseinlage „Hesperiden, meinem Freunde J.A. Ebert gewidmet“ (SW, IX, 332-51) an den alten Klopstockkreis. In Tiecks und Wackenroders Umgebung setzt Reichardt, der Musiker und Dichter in seine Kunstästhetik aufnimmt, diese Richtung fort. Bei Stolberg kann es gelegentlich zu kühnen Gleichsetzungen und Verbindungen kommen: Apelles mit Raffael dürfte noch angehen (SW, VII, 219), aber Homer und Platon mit Raffael (SW, VII, 219, IX, 382) ist wohl etwas gewagt. Stolberg postuliert zwar gelegentlich das Versagen der antiken Kunst im Hinblick auf die Vollendung christlicher Kunstschulen; niemals aber gibt er das Primat der griechischen Kunst als Fundament und Richtmaß unseres Schönheitssinns preis. Als eifriger Raffaelanhänger hat er jedoch hohes Lob für jedes Kunstwerk, aus welcher Schule auch immer, das ihm

⁶ Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke*, hg.v. Karl August Schleiden, Darmstadt 1962, S. 990.

angenehm auffällt. Gewiß gefällt ihm nicht alles, denn seine Sehweise ist zeitbedingt: im Palazzo Doria ergeht er sich in Lobeserhebungen über Poussin oder Claude, geht jedoch an Caravaggio oder Velásquez ohne eine Silbe vorbei. Er führt uns die verschiedensten Kunstschulen vor: Bologna, Toskana (nicht Venedig, wohlgemerkt), Flandern, die Niederlande, ja auch Deutschland. Denn sogar Dürer kommt in dem Abschnitt über den Palazzo Doria vor. (SW, IX, 366). Er steht kunsthistorisch auf ebenso schwankendem Boden wie nachher Wackenroder, und seine Verklammerung der Namen Raffael, Michelangelo und Dürer entspricht durchaus dem Kunstverständnis seiner Zeit. Aus dem Gewühl von Namen, die uns Stolberg entgegenbringt, treten jedoch drei Gestalten hervor: selbstverständlich Raffael, aber nicht nur der religiöse Maler, denn Stolberg hat auch die *Galatea* gesehen (SW, VII, 306), Leonardo und Michelangelo, drei Universalgenies, Architekten, Bildhauer und Maler zugleich. Das ist auch Wackenroders Dreifaltigkeit (nicht etwa Mengs' Trinität von Raffael, Correggio und Tizian).⁷ Bei seiner enzyklopädischen Eklektik gelingt es Stolberg, aus der Kultur der italienischen Halbinsel bestimmte ästhetische Normen und Grundsätze herauszudestillieren, die er mit bestimmten, der Rangordnung nach kategorisierten Namen und historischen Perioden verbindet. Er urteilt nur über das, was er mit eigenen Augen gesehen hat. Das Anekdotenhafte, das dem Genie anhaftet, interessiert ihn nicht. Beim Besuch im Hause Tassos auf Sorrent steht z.B. der göttliche Dichter im Mittelpunkt, nicht seine Lebensumstände:

Mit vaterländischem Stolze zeigen Sorento's Bürger das Haus, in welchem der unsterbliche Dichter geboren ward. Wenn er an Erhabenheit und Feuer dem großen Dante, an Fülle der reichsten Phantasie dem üppigen Ariosto weicht, so ist er doch einer der drei großen Dichter des neuen Italiens, welche zwar vorzüglich ihrem Vaterlande, aber auch der ganzen Menschheit Ehre bringen, der Menschheit, welche sich Rechte auf jedes außerordentliche Genie vorbehält, und solche nicht allein Einem Lande zur Zierde läßt. Reine, entflammte Liebe zum Schönen und Wahren leitete seine keusche Muse, welche nicht um den Beifall der Menge buhlend, aber empfindlich für der Edlen Lob, diesen schöneren Kranz zugleich mit jenem Beifall erhielt, und behalten wird. (SW, VIII, 160).

Die Dichter des literarischen Kanons, die ‚Schutzheiligen‘ sind über biographische, lokale und zufallsabhängige Überlegungen erhaben.

⁷ Mengs, *Opere* (wie Anm. 4), II, 190.

Die jungen Romantiker – als solche treten sie in den *Herzensergießungen* hervor – stehen auch auf hoher Warte und überblicken alle Kulturen, schränken den Kanon jedoch radikal ein und beweisen damit, daß Stolbergs *Reise in Italien* einem anderen Zeit- und Mentalitätsabschnitt angehört. Vorbei ist der Klopstockkult, mag er auch ihre Vorstellungswelt und ihre Sprachhaltung beeinflussen haben. Diese Generation hat auch ein anderes Verständnis von christlicher Poesie: sie entdeckt Dante. Sie hat für die Aufklärungsneologie Sacks oder Spaldings, für christliches Humanitätsdenken nichts übrig, ja sie ist nicht einmal an Doktrin interessiert. Für sie ist *Der Messias* unlesbar (außer in Tübingen), und sie verliert bald den Geschmack an Ossian. Für sie ist Goethes Tasso relevant, nicht Stolbergs. Das neulich erschienene Werk Goethes, ein Bildungserlebnis besonders für den jungen Tieck, hat nämlich in der Hauptsache mit dem Charakter und den Lebensumständen des Künstlers zu tun. Selbstverständlich greift Goethe die Topoi der Künstlerhagiographie auf, jene ältere Tradition des Humanismus und der Renaissance, die sich über Lebensschicksal und Einbrüche zugunsten des ‚divino artista‘ hinwegsetzt. Hat der Dichter oder Künstler tatsächlich den göttlichen Funken empfangen, ist er ein ‚alter deus‘, mit Fürsten auf gleichem Fuß, die Verkörperung des Genies, so stehen diese Manifestationen im Mittelpunkt. Alle Schwächen und Gebrechen sind nur Nebensache, ja sogar Vasari hält es nicht für nötig, sie zu verschweigen, nicht einmal bei Raffael. Alles andere wird in den Schatten gestellt zugunsten der wunderbaren Kindheit des Künstlers (Beispiele: Giotto und Tasso), seiner göttlich inspirierten Maltechnik, seiner Großmut und seiner Leutseligkeit, seiner Großmut in der Not, seinem Umgang mit hohen Herren. Sind Schwächen zu verbuchen, so waltet eine großzügige Toleranz: mehrere Texte des 18. Jahrhunderts demonstrieren, wie langlebig und tiefverwurzelt diese Vorstellungen sind. Später im Jahrhundert tritt eine gegenläufige Tendenz zutage, die man schon in der Hagiographie um Klopstock oder den Hainbund (Giseke, Hölty) und überhaupt in der Konzentration auf Leben und Werk feststellen kann. Schillers Bürger-Rezension (1791) ist hier bezeichnend: die „fast kränkelnde Schwermut“ ist Teil vom „eigenen Selbst des Dichters“, gibt jedoch nicht jene „wohlthätige harmonische Stimmung“ wieder, „in welche wir uns von dem Dichter versetzt sehen wollen“.⁸ Zwischen den Zeilen also ein Hinweis für

⁸ Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, 5 Bde., München 1960, V, 982f.

den Eingeweihten auf Bürgers wüstes Privatleben. Von großem Symbolgehalt für die Zeit ist daher die Ausstellung im Pariser Salon von 1781 – ich folge hier Michael Leveys These⁹ – des ersten historischen Gemäldes in einer ganzen Welle, das den sterbenden Leonardo in den Armen Franz I. darstellt, die menschliche Seite also des ‚alter deus‘.

Welchen Kategorien folgt dagegen Wackenroder? Sein Triumvirat Raphael, Leonardo und Michelangelo (mit Dürer als viertes Glied) besteht nicht wie Stolbergs lediglich in der Zusammenkunft von Genie und Inspiration; hinzu kommt der Charakter des Künstlers: ob der göttliche und frühvollendete Raffael oder der ‚naive‘ Meister Dürer, der die Enge seiner bürgerlichen und privaten Existenz überwindet durch seine Hingabe an eine Kunst, die wie Raffaels religiös fundiert ist. Wackenroder ist nicht immer konsequent: er setzt sich z.B. am Ende der *Herzensergießungen* über Guido Renis verwildertes Leben hinweg. (HKA, I, 144). Im großen und ganzen darf man aber sagen, daß die *Herzensergießungen* Eigenwilligkeit, Ekzentrität und Manieriertheit streng richten; sie betrachten mit Stringenz das Leben derer, denen das Gleichgewicht zwischen Leben und Kunst – die Eigenschaft des wahren Genies – abgeht: Francesco Francia (HKA, I, 61-5), Piero di Cosima (HKA, I, 101-5), ja selbst Joseph Berglinger, trotz seines „ästhetischen Enthusiasmus“ (HKA, I, 144), sie alle werden letzten Endes am Charakter scheitern, nicht am Talent. Die Muster der Musikerhagiographie, die bei Reichardt noch nachwirken, gelten nicht mehr.

Meine Hauptthese wäre dahin zu formulieren: Die *Herzensergießungen* stellen einen wichtigen Einschnitt dar zwischen der Generation, der Stolberg angehört, und der Künstlerbiographie, wie sie in den 1790er Jahren und weiterhin in Erscheinung tritt. Der künstlerische *gradus ad Parnassum* der *Herzensergießungen* ist das Zukunftsmuster. Unnötig zu sagen, daß dieses Muster auch der Hagiographie um Wackenroder selbst und um Novalis zugrundliegt. Sogar Goethe, dessen Winckelmann-Essay sich in denselben hagiographischen Mustern bewegt, kann trotz der ideologischen Kluft, die ihn von den Romantikern trennt, ihnen in der Erkenntnis zustimmen, daß Hingabe an das Ideal und Selbstlosigkeit die menschlichen Schwächen, die dem wirklichen Leben eigen sind, aufheben kann. Selbstverständlich beziehen Goethe

⁹ Michael Levey, *The Painter Depicted. Painters as a Subject in Painting*, London 1981, S. 46.

und die Romantiker verschiedene Positionen; Goethe betont die Humanität und die Reife, die Romantiker das Frühvollendete. Beide rücken sie in ihrer Behandlung der Künstlergestalt von einer Toleranzhaltung weg zugunsten eines enger definierten, esoterischen Kanons, den es sogar mit den Mitteln der Polemik zu verteidigen gilt. Das Frontispiz der *Herzensergießungen*, „Der Göttliche Raphael“, muß man trotz Irenik und Hagiographie, und gerade aufgrund seiner strategischen Stellung *vor* dem Text¹⁰, als eine Aufforderung lesen, neue, radikal neue Positionen zu beziehen.

(Vom Verfasser aus dem Englischen übersetzt.)

¹⁰ Cf. Roger Paulin, „The Romantic Book as „Gesamtkunstwerk““. In: Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester 71 (1989) S. 47-62.

Werner Keil

Wilhelm Heinrich Wackenroder und die Sonatenform

I.

Muß sich die Musikwissenschaft mit Wilhelm Heinrich Wackenroder befassen? Ein schmales Bändchen des im Alter von 24 Jahren an Typhus Gestorbenen erschien 1796 anonym: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Es enthält einen frei erfundenen Lebenslauf, die Biographie eines Kapellmeisters mit Namen Joseph Berglinger. Aus dem Nachlaß gab der Freund Ludwig Tieck 1799 ein weiteres Bändchen heraus, *Phantasien über die Kunst*, mit neun musikalischen Aufsätzen dieses Berglingers.¹ Wenn Carl Dahlhaus seinerzeit E.T.A. Hoffmanns Rezension der fünften Sinfonie Beethovens zu Recht eine „Gründungsurkunde der romantischen Musikästhetik“ hat nennen können², dann stellen Wackenroders *Berglinger*-Texte eher noch mehr dar: sozusagen deren ersten Glaubensartikel.

Freilich: wenn sich im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die Frühromantiker in ihren philosophischen, poetischen und ästhetischen Diskursen musikalischen Fragen zuwenden, reden sie in der Regel von der Musik im Allgemeinen: einzelne Komponisten oder Interpreten, konkret benannte Werke, musikalische Details der Satzlehre etc. stehen selten oder nie zur Debatte. Allenfalls beschränken sie ihre Aussagen auf »die« Kirchenmusik, »die« Instrumentalmusik oder »die« Oper – etwa wenn Friedrich Schlegel die Fuge als den „Geist der Kirchenmusik“ bezeichnet³, die Kompositionsweise von Instrumentalmusik mit der philosophi-

¹ Den folgenden Ausführungen liegt die 1991 erschienene historisch-kritische Ausgabe zugrunde: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, Band I: *Werke*, hrsg. von Silvio Vietta, Band II: *Briefwechsel, Reiseberichte* [...], hrsg. von Richard Littlejohns, Heidelberg 1991; abgekürzt zitiert als *HKA I* bzw. *HKA II*.

² Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, S. 47.

³ Friedrich Schlegel, *Literarische Notizen 1797-1801. Literary notebooks*, hrsg. von Hans Eichner, Wien 1980, S. 201 (Nr. 1990).

schen Reflexion vergleicht⁴ oder bemerkt, die Opernmusik könne „wohl nur *Natur Geistermusik* sein.“⁵

Gerade im Falle Wackenroders fällt das genauere Einzelheiten bewußt meidende Sprechen und Schreiben über Musik besonders auf. Bemüht er sich bei den Künstler-Viten um historisch getreue Details und stützt sich auf überliefertes Quellenmaterial, so ist die Berglinger-Biographie nicht nur rein fiktional; sie ist auch äußerst arm an musikalisch greifbaren Fakten. Wir erfahren zwar, daß Berglinger eine Ausbildung durchläuft, daß er komponiert und daß er am Hof als Kapellmeister eigene Werke zur Aufführung bringt; doch teilt uns Wackenroder nicht mit, ob Berglinger – beispielsweise – Klavier spielt, eine schöne Stimme besitzt, bestimmte Komponisten zum Vorbild erwählt hat oder welcher Art seine aufgeführten Kompositionen sind. Auch in den musikalischen Aufsätzen aus der Feder dieses Berglingers sucht man vergebens nach Komponistennamen oder konkreten Werktiteln oder einer eingehenderen Erörterung musikalischer Probleme.

Damit unterscheiden sich die *Berglinger*-Texte etwa von Wilhelm Heinses zwei Jahre zuvor erschienenem Musikroman *Hildegard von Hohenthal* wie auch von E.T.A. Hoffmanns 20 Jahre später erschienenem *Kater Murr*-Roman, in denen zwar auch die Kapellmeister Lockmann und Kreisler frei erfunden sind, sonst aber sehr ausführlich Opern und Kirchenmusik älterer und neuerer Komponisten sowie komplizierte musiktheoretische Fragen erörtert werden.

Elmar Hertrich hat daher wohl seinerzeit den meisten Musikforschern aus dem Herzen gesprochen, als er resümierte, daß sich, im Vergleich zu vielen anderen musikschriftstellerischen Arbeiten des 18. und 19. Jahrhunderts, recht bescheiden ausnehme,

„was Wackenroder dem Musikwissenschaftler, Musikhistoriker oder -ästhetiker bietet: statt objektiver Darlegungen bloß unverbindliche Phantasien, Gefühle und Ideen, worin nicht einmal ein Bezug auf ein bestimmtes Werk der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ausgemacht werden kann.“⁶

⁴ *Athenäums*-Fragment 444 (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Band 2: *Charakteristiken und Kritiken I* (1796-1801), hrsg. von Hans Eichner, Paderborn, München und Wien 1967, S. 254).

⁵ Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Band 17: *Fragmente zur Poesie und Literatur*, zweiter Teil, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn, München und Wien 1991, S. 167 (XVII, Nr. 238).

⁶ Elmar Hertrich, *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*, Berlin 1969, S. 220.

Die neuere Wackenroder-Forschung korrigiert seit einigen Jahren Schritt für Schritt das Bild des im Schatten seines begabteren Freundes Tieck stehenden „sanften und milden Jünglings“ mit seinen „unverbindlichen Phantasien und Gefühlen“. Insbesondere im Zusammenhang mit der Entstehung der ersten historisch-kritischen Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe Wackenroders, die 1991 erschienen ist, sind von den Herausgebern Silvio Vietta und Richard Littlejohns entscheidende Impulse für eine Neubewertung ausgegangen. Hinter der keineswegs naiven, sondern Naivität gezielt funktionalisierenden Dichtung Wackenroders verbirgt sich ein kaum glaubliches Maß an Belesenheit und Kenntnisreichtum in philosophischen, religiösen, literarischen, kunst- und musikgeschichtlichen Fragen, das es verbietet, seinen Beitrag zur Frühromantik als „kindlich-naives Präludium ohne theoretisches Fundament“⁷ anzusehen. Dirk Kemper hat jüngst, gestützt auf die Forschungsergebnisse der genannten Werkedition, die eigenständige und von den Positionen der anderen Frühromantiker (namentlich A. W. Schlegels und Novalis‘) sich deutlich unterscheidende Auseinandersetzung mit der Aufklärung untersucht, „von der sich Wackenroder schrittweise und in sehr differenzierter Form emanzipierte, ohne sie doch ganz überwinden zu können – oder zu wollen.“⁸

Immerhin hatte schon 1956 der Heidelberger Musikforscher Heinrich Bessler in der ersten bedeutenden musikwissenschaftlichen Studie zur Rezeptionsforschung, einer Geschichte des Musikhörens in der Neuzeit, Wackenroder als Kronzeugen für ein gewandeltes Hörverhalten gegenüber dargebotener Musik benannt⁹: das passive, hingebungsvolle Hören, das romantische Sich-Einstimmenlassen im Gegensatz zum aktiv-synthetischen, klassischen Hören habe als erster Wackenroder beschrieben, freilich nicht in einem *Berglinger*-Text, sondern in jenem berühmten, vielzitierten Brief an Tieck vom 5. Mai 1792:

„Wenn ich in ein Konzert gehe, find‘ ich, daß ich immer auf zweyerley Art die Musik genieße. Nur die eine Art des Genußes ist die wahre: sie besteht

⁷ Dirk Kemper, *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Stuttgart 1993, S. XI.

⁸ Kemper, S. 270.

⁹ Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse, Band CLV, Heft 6, Berlin 1959. Wiederabdruck in Heinrich Bessler, *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Leipzig 1978, S. 104-174, zu Wackenroder S. 152f.

in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne u ihrer Fortschreitung; in der völligen Hingebung der Seele, in diesen / fortreisenden Strom von Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken.“ (HKA II, 29).

Im folgenden soll es nun darum gehen, einen längeren Abschnitt aus dem gehaltvollsten *Berglinger*-Text, *Das eigenthümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*, musikwissenschaftlich genauer zu untersuchen – eine eingehende Behandlung des gesamten Aufsatzes würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

II.

„Und doch kann ich's nicht lassen, noch den letzten höchsten Triumph der Instrumente zu preisen: ich meyne jene göttlichen großen Symphoniestücke, (von inspirirten Geistern hervorgebracht,) worin nicht eine einzelne Empfindung gezeichnet, sondern eine ganze Welt, ein ganzes Drama menschlichen Affekten ausgeströmt ist. Ich will in allgemeinen Worten erzählen, was vor meinen Sinnen schwebt.

Mit leichter, spielender Freude steigt die tönende Seele aus ihrer Orakelhöhle hervor, – gleich der Unschuld der Kindheit, die einen lusternen Vortanz des Lebens übt, die, ohne es zu wissen, über alle Welt wegscherzt, und nur auf ihre eigene innerliche Heiterkeit zurücklächelt. – Aber bald gewinnen die Bilder um sie her festen Bestand, sie versucht ihre Kraft an stärkeres Gefühl, sie wagt sich plötzlich mitten in die schäumenden Fluthen zu stürzen, schmiegt sich durch alle Höhen und Tiefen, und rollt alle Gefühle mit muthigem Entzücken hinauf und hinab. – Doch wehe! sie dringt verwegen in wildere Labyrinth, sie sucht mit kühn-erzwungener Frechheit die Schrecken des Trübnißs, die bittern Quaaln des Schmerzes auf, um den Durst ihrer Lebenskraft zu sättigen, und mit einem Trompetenstoße brechen alle furchtbaren Schrecken der Welt, alle die Kriegsschaaren des Unglücks von allen Seiten mächtig wie ein Wolkenbruch herein, und wälzen sich in verzerrten Gestalten fürchterlich, schauerlich wie ein lebendig gewordenes Gebirge über einander. Mitten in den Wirbeln der Verzweiflung will die Seele sich muthig erheben, und sich stolze Seligkeit ertrotzen, – und wird immer überwältigt von den fürchterlichen Heeren. – Auf einmal zerbricht die tollkühne Kraft, die Schreckengestalten sind furchtbar verschwunden, – die frühe, ferne Unschuld tritt in schmerzlicher Erinnerung, wie ein verschleiertes Kind, wehmüthig hüpfend hervor, und ruft vergebens zurück, – die Phantasie wälzt mancherley Bilder, zerstückt wie im Fiebertraum, durch einander, – und mit ein paar leisen Seufzern zerspringt die ganze lauttönende lebensvolle Welt, gleich einer glänzenden Lufterscheinung, in's unsichtbare Nichts.“ (HKA I, S. 221f.).

Unter „Symphoniestück“ versteht Wackenroder nach damaligem Sprachgebrauch einen einzelnen Sinfoniesatz, und zwar den ersten, bzw. eine Schauspiel- oder Opernouvertüre. Dies läßt sich indirekt auch aus seinen Briefen erschließen, die von zahlreichen Theaterbesuchen und den dort erlebten Stücken berichten; bekannt waren Wackenroder beispielsweise Schauspiel-Ouvertüren Johann Friedrich Reichardts.¹⁰ In dem *Berglinger*-Aufsatz *Symphonien*, der Ludwig Tieck zum Verfasser hat, wird die Gleichsetzung von „Symphoniestück“ und Ouvertüre sogar explizit behandelt, denn Tieck schreibt, „Es scheint mir ... eine Herabwürdigung der Symphoniestücke zu seyn, daß man sie als Einleitungen zu Opern oder Schauspielen gebraucht, und der Name Ouvertüre daher auch als gleichbedeutend angenommen ist“ (*HKA* I, S. 245).

Der zweite Absatz („Mit leichter, spielender Freude ...“), besteht aus vier Satzgebilden, die jeweils mit Punkt und Gedankenstrich abgeschlossen sind (nach „zurücklächelt“, nach „hinab“ und nach „Heeren“). Die auf diese Weise äußerlich voneinander abgegrenzten vier Abschnitte des Textes korrespondieren offensichtlich mit vier von Wackenroder an einem „Symphoniestück“ wahrgenommenen unterschiedlichen Teilen. Daß dieser Textabschnitt mit seiner Vierteiligkeit etwas mit Musik zu tun habe, ist in der Forschung schon lange vermutet worden.¹¹ Man ging früher immer von einer Entsprechung zu den vier Sätzen einer Sinfonie aus, fand aber kein passendes historisches Vorbild. Steven Paul Scher, der diesen Textabschnitt am ausführlichsten analysiert hat, meinte dagegen, da hier musikalische Termini fehlen, „there is practically no textual evidence vindicating the claim that Wackenroder's vision should be regarded as a representation of music.“¹² Wackenroder beschreibt aber nicht eine mehrsätzig Sinfonie, sondern einen

¹⁰ Im Brief an Tieck vom 10. Mai 1792 wird beispielsweise Reichardts Ouvertüre zu Shakespeares *Hamlet* erwähnt (*HKA* II, S. 26).

¹¹ Rudolf Schäfke nahm seinerzeit an, die vier textlich voneinander abgegrenzten Teile sollten den vier Sätzen einer Sinfonie entsprechen, konnte aber kein in Frage kommendes reales »Vorbild« für Wackenroder ausmachen (Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing 1982 (zuerst 1933), S. 358); Hugo Goldschmidt bezweifelte dagegen, Wackenroder habe nach einem bestehenden »Modell« gearbeitet und glaubte stattdessen, er nähme die vom späten Beethoven und von Schumann getragene Entwicklung der romantischen Sinfonik vorweg (Hugo Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen*, Zürich und Leipzig 1915, S. 221).

¹² Steven Paul Scher, *Wackenroder's Vision of Music*, in: ders., *Verbal Music in German Literature* (Yale Germanistic Studies, 2), New Haven 1968, S. 13-35, hier S. 31.

einzelnen Satz, genauer gesagt, eine Ouvertüre, musikalisch gesprochen: einen Sonatenhauptsatz. Wenn man das erkannt hat, läßt sich dieser Text eben doch eindeutig musikbezogen aufschlüsseln. Offensichtlich enthält der dritte Textabschnitt (beginnend mit „Doch wehe“) die poetisch freie Beschreibung einer Sonatensatzdurchführung: von „wilderer Labyrinthen“ und „verzerrten Gestalten“ ist die Rede, „Schrecken des Trübsinns“ und „bittere Quaal des Schmerzes“ verdrängen „ursprüngliche Unschuld“ und „innerliche Heiterkeit“ – eine anschauliche Umschreibung motivisch-thematischer Verarbeitungsprozesse und modulatorischer Gänge. Ähnlich eindeutig verweist der vierte Textabschnitt – „die frühe, ferne Unschuld tritt in schmerzlicher Erinnerung ... hervor“ – auf die Reprise eines Sonatensatzes.

Weniger eindeutig lassen sich die ersten beiden Teile auf bestimmte Formteile eines Sonatensatzes beziehen. Die ersten Zeilen könnten eine vorangestellte Einleitung andeuten („Vortanz“) und der zweite Abschnitt, in dem von „festen Bestand“ gewinnenden Bildern die Rede ist, den Beginn des eigentlichen Sonatenallegro. Tatsächlich hat z. B. Reichardt seinen Ouvertüren oft eine langsame Einleitung vorangestellt. Die Ouvertüre zu seiner großen Shakespeare-Oper *Die Geisterinsel*, nach *The Tempest*, deren Aufführung 1798 in Berlin Wackenroder aber nicht mehr erlebt hat, ist fünfteilig und streng achsensymmetrisch nach dem Schema ABCBA geformt; eine spätere Ouvertüre *König Oedipus* (von 1812) ist sogar siebenteilig und achsensymmetrisch nach dem Schema ABACABA konstruiert¹³; dabei meint A immer das Einleitungs-Largo, B die Exposition bzw. Reprise und C die Durchführung eines Sonatensatzes.

Mit größter Wahrscheinlichkeit spiegeln sich aber in den beiden ersten Textteilen zwei von Wackenroder beim Hören wahrgenommene unterschiedliche Abschnitte innerhalb einer Sonatenexposition wider, und zwar anders, als wir es heute wahrnehmen. Als unvoreingenommener, aufmerksamer Hörer hat er bemerkt, daß der Anfang eines Sonatensatzes meist noch einfach ist, von überschaubarer Periodenbildung und durchsichtigem Satzbild. Darauf zielen die Formulierungen von der „leichten, spielenden Freude“, der „Unschuld der Kindheit“ und der „eigenen innerlichen Heiterkeit“ im ersten Textabschnitt. Wenn im weiteren Verlauf einer Sonatenexposition aber die Ausgangstonart allmählich verlassen

¹³ Das Autograph der nicht im Druck erschienenen Ouvertüre befindet sich in der Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. autogr. Reichardt, J. F. 28.

wird, wenn motivische Abspaltungen und Sequenzierungen, wenn Modulationsgänge, Wechsel der Satzdichte und der Besetzung etc., auch aus Gründen der Abwechslung, Platz greifen – dann nimmt dies ein unbefangenes Hören als zunehmende Komplexierung wahr. In diesem Sinn schreibt Wackenroder von „schäumenden Fluthen“, „Höhen und Tiefen“, „stärkerem Gefühl“ und Bildern festeren Bestands im weiteren Verlauf des Satzes.

Während also der nachträglich analysierende musikalische Verstand, gestützt auf das Notenbild, im weiteren Verlauf einer Exposition nach motivischen Verwandtschaften zum Hauptthema sucht, um gegebenenfalls die »Einheit« in der »Mannigfaltigkeit« aufzudecken, um also Komplexität zu reduzieren, hält Wackenroder sich streng phänomenologisch an das äußere, beim aufmerksamen Hören direkt wahrzunehmende Erscheinungsbild und registriert dementsprechend die auf einen eher einfachen Anfang folgende größere »Mannigfaltigkeit«, die zunehmende Komplexität.

Ob man nun vom Höreindruck her argumentiert oder von der Analyse der Partitur: entscheidend ist allein, daß Wackenroder die formale Mehrgliedrigkeit eines „Symphoniestücks“ überhaupt wahrgenommen hat, daß er sie in wesentlichen Punkten treffend charakterisiert und daß er die Struktur seines Textes dazu analog gestaltet.

Besonders eindrucksvoll gelingt ihm die poetische Umschreibung der Reprise. Ein typisch moderner, an der Musik Beethovens und späterer Komponisten entwickelter Topos ist der, daß die Reprise zwar den Sonatenbeginn wiederhole, daß aber das musikalische »Material« nun nicht mehr dasselbe sei: es habe eine Geschichte durchlebt, es sei »entwickelt« und in den Abspaltungsprozessen der Durchführung »vernichtet« worden, es könne nach allem, was es »erlitten« habe, nicht mehr so wie beim ersten Mal gehört werden. In dieser Art deuteten beispielsweise Arnold Schönberg und sein Schülerkreis, vor allem Adorno, die Sonatenform. So zu denken war aber der Beethovenzeit selbst ganz fremd. Der bedeutendste und scharfsinnigste damalige Beethoven-Rezensent, E.T.A. Hoffmann, bringt in allen seinen Analysen die Reprisen nur ganz beiläufig zur Sprache als den Teil, in dem noch einmal alles von Anfang an wiederholt wird. Musikalisch interessieren ihn die Reprisen nicht. Wackenroder dagegen hat für den Reprisenbeginn eine ganz moderne Umschreibung gefunden: „die frühe, ferne Unschuld tritt in schmerzlicher Erinnerung, wie ein verschleiertes Kind ... hervor, und ruft vergebens zurück“. Fern, schmerzlich, verschleiert, vergebens: eine solche semantische Auf-

ladung der Reprise sucht man bei anderen Autoren des ausgehenden 18. Jahrhunderts vergeblich. Was Wackenroder freilich von der metaphysischen und weltanschaulichen Gedankenschwere »moderner« Deutungen unterscheidet ist der geradezu leichtfüßig daherkommende Schlußsatz: „mit ein paar leisen Seufzern zerspringt die ganze lauttönende lebensvolle Welt, gleich einer glänzenden Lufterscheinung, in's unsichtbare Nichts.“

III.

Die Selbständigkeit des Wackenroderschen Ansatzes zeigt sich in hellerem Licht, wenn man sie mit anderen zeitgenössischen Äußerungen zur Instrumentalmusik vergleicht. Ich will drei Autoren näher ins Auge fassen. Am nächsten liegt ein Blick auf den Freund und Mitautor Tieck, aus dessen Feder ja in den *Berglinger*-Texten der Aufsatz *Symphonien* stammt. Anders als Wackenroder beschreibt Tieck ein „Symphoniestück“ nicht in „allgemeinen Worten“, sondern hat die konkrete Aufführung eines ganz bestimmten Werkes im Sinn:

„Ich erinnere mich noch keines solchen Genusses, als den mir die Musik neulich auf einer Reise gewährte. Ich ging in das Schauspiel, und Macbeth sollte gegeben werden. Ein berühmter Tonkünstler hatte zu diesem herrlichen Trauerspiele eine eigne Symphonie gedichtet“ (*HKA* I, S. 244).

Gemeint ist hier wahrscheinlich die Schauspielmusik seines Schwagers Johann Friedrich Reichardt, des preußischen Hofkapellmeisters, die am 28. 12. 1787 im Berliner Nationaltheater erstmals aufgeführt worden war und „mit schauriger Gewalt das empfindliche Publikum jener Zeit“ gepackt hat.¹⁴ Die Ouvertüre lehnt sich, wie die übrigen erhaltenen, an die Vorbilder Glucks an und lebt von einem harmonisch einfachen, aber plakativ wirkenden Orchestersatz.¹⁵ Tieck läßt in seinem Aufsatz seiner Phantasie hemmungslos freien Lauf und schreibt ohne jeden formal-strukturellen oder inhaltlich-konkreten Bezug zum Gehörten:

¹⁴ Walter Salmen, *Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit*, Freiburg und Zürich 1963, S. 281.

¹⁵ Vom Autograph, das in der Staatsbibliothek Berlin liegt (Mus. ms. autogr. Reichardt, J. F. 47), haben sich nur noch die vier letzten Hexenszenen erhalten. Auch von dem 1787 von Reichardt selbst besorgten Druck einiger Hexenszenen mit Klavierbegleitung existiert auf deutschem Boden kein Exemplar mehr. Die Staatsbibliothek Berlin besitzt jedoch unter den Signaturen Mus. ms. 18217 bzw. Wa LoC: M 1513. R. 28 M 3 zwei Kopisten-Abschriften der Partitur.

„Ich sah in der Musik die trübe nebelichte Haide, in der sich im Dämmerlichte verworrene Hexenzirkel durch einander schlingen und die Wolken immer dichter und giftiger zur Erde herniederziehn. Entsetzliche Stimmen rufen und drohn durch die Einsamkeit, und wie Gespenster zittert es durch all' die Verworrenheit hindurch, eine lachende, gräßliche Schadenfreude zeigt sich in der Ferne. [...] Nun sieht das Auge einen entsetzlichen Unhold, der in seiner schwarzen Höhle liegt, mit starken Ketten festgebunden; er strebt mit aller Gewalt, mit der Anstrengung aller Kräfte sich loszureißen, aber immer wird er noch zurückgehalten: um ihn her beginnt der magische Tanz aller Gespenster, aller Larven. [...] Der Sieg ist entschieden, die Höhle triumphiert. Die Verwirrung verwirrt sich nun erst am gräßlichsten durch einander, alles flieht geängstigt und kehrt zurück: der Triumphgesang der Verdammlichen beschließt das Kunstwerk.“ (HKA I, 244f.).

Gewiß klingt auch Wackenroders Darstellung phantasievoll-blumig und metaphernreich: aber bei ihm verbirgt sich der musikalische Kenner hinter den in „allgemeinen Worten“ ausgedrückten Empfindungen, der Kenner nämlich, der die formale Struktur eines Sonatensatzes verbal andeutet und sie im eigenen Textaufbau analog reproduziert. Bei Tieck dagegen gibt ein musikalischer Laie seine beim Musikhören sich aufdringenden subjektiven Phantasiebilder wieder, deren Wirkung so mächtig ist, daß sie ihm den Genuß des Schauspiels selbst verleiden: Nach dem oben wiedergegebenen Zitat heißt es bei Tieck, „Viele Szenen des Stücks waren mir nach dieser großen Erscheinung trüb' und leer“ (HKA I, S. 245).

Nahezu unergiebig in Hinsicht auf „Symphoniestücke“ ist Wackenroders wichtigste Quelle, Johann Nikolaus Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik*, die er sich am 1. Februar 1794 an der Göttinger Bibliothek ausgeliehen hatte.¹⁶ Im dritten Abschnitt der Einleitung, *Von den Musikgattungen*, gibt Forkel die übliche Einteilung nach „musikalischen Schreibarten“ und subsumiert Ouvertüren und Sinfonien der „Kammerschreibart“, die vor allem „Instrumentalstücke von etwas ausgesuchter Bearbeitung“ umfasse.¹⁷ Er begründet dann, weshalb einem aus mehreren Empfindungen zusammengesetzten Tonstück die „polyphonische Verfahrensart“ gemäß sei und entwickelt diese These in den §§ 92–96 exemplarisch an der Fuge. In der Fuge sieht Forkel das „höchste und würdigste Meisterstück der Kunst“¹⁸ – während ja Wackenro-

¹⁶ HKA I, S. 362 und 393f.

¹⁷ Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Erster Band, Leipzig 1788, S. 45.

¹⁸ Forkel, S. 48.

der den „höchsten Triumph der Instrumente“ in „jenen göttlichen großen Symphoniestücken“ erblickt hat. Forkels breit dargestellte *Lehre von den Figuren* mitsamt dem „Schema von den gesammten Theilen der musikalischen Rhetorik“¹⁹ ist zu ihrer Zeit, wie auch sein Eintreten für die Fuge, bereits veraltet, ja reaktionär, und hat auf Wackenroder wohl eher negativ gewirkt: zu den leidvollsten Erfahrungen des heranwachsenden Kapellmeisters Berglinger zählen bekanntlich die Jahre, in denen er lernen mußte, „in dem unbehülflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herum zu klettern“ (*HKA I*, S. 139).

Berglinger entfaltet vor seiner Beschreibung eines „Symphoniestücks“ eine Affektentheorie – sie lehnt sich unmittelbar an Forkel an – und unterscheidet dabei sechs namentlich genannte Affekte: 1. „hüpfende ... Fröhlichkeit“, 2. „sanfte ... Zufriedenheit“, 3. „männliche ... Freude“, 4. „sehnsüchtiges Schmachten“, 5. „tiefer Schmerz“ und 6. „muthwillige ... Laune“. Das, was ihn ein „Symphoniestück“ so hoch schätzen läßt, ist nun gerade die Häufung und Verdichtung von Affekten, so daß eben „nicht eine einzelne Empfindung gezeichnet, sondern eine ganze Welt, ein ganzes Drama [an] menschlichen Affekten ausgeströmt ist.“ Hier befindet sich Wackenroder in völliger Übereinstimmung mit anderen Frühromantikern, beispielsweise mit Jean Paul. In den beiden berühmtesten Musikszenen seiner Romane, die die Aufführung eines Flötenkonzerts von Stamitz und einer Sinfonie von Haydn schildern, gibt auch Jean Paul jene Häufung von Affekten als Kennzeichen des ersten Satzes an. Im *Hesperus*, 1792-94, also vor den *Herzensergießungen* entstanden, heißt es etwa:

„Die Ouvertüre bestand aus jenem musikalischen Gekritzel und Geschnörkel – aus jener harmonischen Phraseologie – aus jenem Feuerwerkgeprassel widereinander tönender Stellen, welches ich so erhebe, wenn es nirgends ist als in der Ouvertüre.“²⁰

In den *Flegeljahren*, deren erste drei Bände zwischen 1801 und 1803 entstanden sind, wird auch die Wirkung auf einen Zuhörer mitgeschildert:

„[...] als Haydn die Streitrosse seiner unbändigen Töne losfahren ließ in die enharmonische Schlacht seiner Kräfte. Ein Sturm wehte in den andern, dann fuhren warme, nasse Sonnenblicke dazwischen, dann schleppte er

¹⁹ Forkel, S. 66ff.

²⁰ Jean Paul, *Hesperus*, in: *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Band 1, München 1960, S. 775. – (Auch Jean Paul nennt den ersten Satz eines Instrumentalkonzerts, den eigentlichen Sonatenhauptsatz also, „Ouvertüre“).

wieder hinter sich einen schweren Wolkenhimmel nach und riß ihn plötzlich hinweg wie einen Schleier, [...] Walt – ...der...Kopf und Ohren und Herzohren für die Tonkunst hatte – wurde durch das ihm neue Wechselspiel von Fortissimo und Pianissimo, gleichsam wie von Menschenlust und -weh, von Gebeten und Flüchen in unserer Brust, in einen Strom gestürzt und davon gezogen, gehoben, untergetaucht, überhüllt, übertäubt, umschlungen und doch – frei mit allen Gliedern. [...] Er vergoß Tränen, aber nur feurige ... und gegen seine Natur war er jetzt ganz wild.“²¹

Ob Wackenroder den 1795 in Schillers *Horen* erschienenen Aufsatz von Christian Gottfried Körner, *Ueber Charakterdarstellung in der Musik*, gekannt hat, läßt sich nicht mehr eindeutig ermitteln. Für die Musikforschung enthält Körners Aufsatz idealtypisch die klassische im direkten Gegensatz zu Wackenroders romantischer Rezeptionsästhetik.²²

Ein musikalisches „Drama von Affekten“ und Wechselbad an Empfindungen, in das auch der Zuhörer hineingezogen wird, ist Körner im Unterschied zu Wackenroder und Jean Paul aber durch und durch suspekt. Er unterscheidet nämlich „in dem was wir Seele nennen, etwas Beharrliches und etwas Vorübergehendes, [...] den Charakter (Ethos) und den leidenschaftlichen Zustand (Pathos).“²³ Zwar ernte ein Musiker „den lautesten Beifall“, wenn er sich dem „Wahn“ hingebe, „daß es ihm möglich sey, Gemüthsbewegungen als etwas Selbständiges zu versinnlichen“ und dabei daranginge, „ein Chaos von Tönen zu liefern, das ein unzusammenhängendes Gemisch von Leidenschaften“ ausdrücke. Doch dürfe er dann nicht „auf den Namen eines Künstlers“ Anspruch machen.²⁴ Der entscheidende Makel des „leidenschaftlichen Zustands“ sei nämlich die Unfreiheit, da er „seiner Natur nach beschränckt“ sei.²⁵ Kunst müsse aber auf die Darstellung von Freiheit zielen, dem einzig „Unendlichen“ in der menschlichen Natur:

„Die Kraft, welche gegen alle Einwirkungen der Außenwelt, und gegen alle innere Stürme der Leidenschaft ihre Unabhängigkeit behauptet, übersteigt jede bekannte GröÙe, und diese Freiheit ist es, welche uns durch Darstellung eines Charakters versinnlicht wird.“ (S. 101).

²¹ Jean Paul, *Flegeljahre*, in: *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Band 2, München 1959, S. 743.

²² Besseler (Anm. 9), S. 150f.

²³ Christian Gottfried Körner, *Ueber Charakterdarstellung in der Musik*, in: *Die Horen*, hrsg. von Friedrich Schiller, 1. Band, 5. Stück, Tübingen 1795, S. 97-121, hier S. 98.

²⁴ Körner, S. 99.

²⁵ Körner, S. 100.

Körners freiheitsbewußtes autonomes Subjekt, dessen „Charakter“ sich am deutlichsten in solchen Handlungen äußert, „die mit den äussern Verhältnissen im Widerspruche stehen“²⁶, soll sich nicht der Überwältigung durch Musik, einem Wechselbad der Affekte, aussetzen, und damit seine Freiheit preisgeben.

IV.

Körner, den die Musikforschung anders als Wackenroder wiederholt als wichtigen Zeugen für den neuen Rang der Instrumentalmusik in der Mozart-Haydn-Zeit herangezogen hat, kommt in seinem Charakter-Aufsatz mit keinem Wort auf musikalische Details zu sprechen. Von Wackenroder, den man ebenfalls nicht dem Kreis der zünftigen Musiktheoretiker um 1800 zurechnen darf, stammt dagegen eine der frühesten, wertvollen Äußerungen zur »Sonatenform«. Und seine musikalischen Phantasien und Ideen sind viel weniger „unverbindlich“, als es auf den ersten Blick zu sein scheint.

Das ganze 19. Jahrhundert empfand ein dringendes Bedürfnis, Instrumentalmusik beim Hören mit außermusikalischen Inhalten zu verknüpfen. Tiecks Hexen-Phantasien deuten schon die Richtung an; noch verbreiteter aber dürfte die Tendenz gewesen sein, in einem Instrumentalsatz das Schicksal eines »Helden« dargestellt zu sehen. Anton Schindler, der Adlatus des späten Beethoven, hat auf seine ständigen an den Komponisten gerichteten Fragen nach der »poetischen Idee« einzelner Sonatensätze meist eine personenbezogene Antwort erhalten. Er habe an Romeo und Julia im Grabgewölbe gedacht, an Napoleon, an Orpheus vor den Mächten der Unterwelt, an einen Melancholischen, waren Beethovens typische Antworten.

In Wackenroders Beschreibung eines „Symphoniestücks“ fehlen zwei Dinge: mit keinem Wort berücksichtigt wird der Komponist, der sich in seiner eigenen Musik »ausdrückt«, wie man es wenige Jahre zuvor an Carl Philipp Emanuel Bach in seinen Fantasien erleben konnte; ebenso wenig kommt der wie auch immer geartete »Held«, um dessen Darstellung es seit Beethoven im ganzen 19. Jahrhundert so gerne ging, zur Sprache. Wenn Berglinger die „tönende Seele“ aus ihrer „Orakelhöhle“ hervorstiegen sieht, die Fährnisse beschreibt, die ihr begegnen und sie schließlich „mit ein

²⁶ Körner, S. 116.

paar leisen Seufzern...in's unsichtbare Nichts“ zerspringen läßt, so beschreibt er trotz des dichterischen, metaphernreichen Stils ausschließlich die Musik selbst und nichts außer ihr.

Diese Zeilen markieren demnach einen fundamentalen Wechsel in der abendländischen Musikanschauung: die Musik, die Kunst selbst, autonom geworden, tritt als ihre eigene Sachwalterin hervor. Tatsächlich steht die „tönende Seele“ Berglingers den „tönend bewegten Formen“ Eduard Hanslicks, des großen Wiener Musikkritikers in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, erstaunlich nah, wie auch seine „glänzende Lufterscheinung“ dem Hanslickschen „Farbenspiel eines Kaleidoskops“²⁷ entspricht.

Die Durchführung, deren Darstellung den umfangreichsten Raum einnimmt, hat auf Wackenroder offenbar den stärksten Eindruck gemacht: „wildere Labyrinth“, „Frechheit“, „Schrecken des Trübsinns“, bittere „Quaalen des Schmerzes“, „Schrecken“, „Kriegsschaaren des Unglücks“, „Verzweiflung“, „Schreckengestalten“ – das ist eine moderne Sprache, die das ergötzliche „Farben- und Formenspiel“ eines Hanslickschen Kaleidoskops weit hinter sich läßt. Im Anschluß an den hier untersuchten Textauschnitt spricht Berglinger wieder von sich selbst, und wir sehen ihn nun unter dem nachwirkenden Eindruck der gehörten Klänge:

„Dann, wenn ich in finsterner Stille noch lange horchend da sitze, dann ist mir, als hätt' ich ein Traumgesicht gehabt von allen mannigfaltigen menschlichen Affekten, wie sie, gestaltlos, zu eigener Lust, einen seltsamen, ja fast wahnsinnigen pantominischen Tanz zusammen feyern, wie sie mit einer furchtbaren Willkühr ... frech und frevelhaft durch einander tanzen.“ (HKA I, S. 222).

Die „Seelenlehre“ der Instrumentalmusik, daran lassen diese Sätze keinen Zweifel, ist eigentlich eine „Trieblehre“: Wackenroder belauscht das „Dunkle und Unbeschreibliche“ (S. 216), die „Seelenmysterien“ (S. 222), „diese furchtbare, orakelmäßig-zweydeutige Dunkelheit“ (S. 223) der Tonkunst, für die er zusammenfassend das Bild der „frevelhaften Unschuld“ (S. 223) gewinnt: ein Oxymoron, in dem die „Unschuld“ des Sonatenbeginns und das „frevelhafte“ Durcheinander der Durchführung zusammengedacht sind. Und hier zeigt sich erneut die frappante Modernität des Wackenroderschen Berglingers: der Kapellmeister zerbricht ja an der Spannung zwischen sozialer Verpflichtung und Kunstenthusiasmus, an der „Spannung zwischen den Erfordernissen einer bür-

²⁷ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854 (Nachdruck Darmstadt 1981), S. 32f.

gerlich-zweckhaften Lebensauffassung und den Autonomieansprüchen der Kunst.“²⁸ Sein »unglückliches Bewußtsein« ist der Ausdruck einer typisch modernen Zerrissenheit. Schon die Zeitgenossen glaubten, der junge Wackenroder selbst sei an der Spannung zwischen ungeliebtem Brotberuf und innerer Berufung zum Musiker zugrundegegangen. Das Gefühl existentieller Zerrissenheit, diese romantisch-moderne Grundbefindlichkeit des Ichs, findet in der Deutung der Musik als „frevelhafte Unschuld“ seine genaueste Entsprechung.

V.

Wir können heute nicht mehr daran festhalten, Wackenroder hätte der Musikforschung nichts zu bieten. Das Gegenteil ist der Fall.

1. Begreift man, daß er nicht von »Sinfonien« im modernen Sinn redet, sondern von einer Schauspiel- bzw. Opernouvertüre, einem einzelnen Sonatenhauptsatz also, dann zeigt sich, daß er als einer der ersten dessen Formprinzip verstanden und beschrieben hat. Das ist alleine schon Grund genug, ihm in der Geschichte der Musiktheorie einen Ehrenplatz anzuweisen.

2.) Wackenroder denkt und beobachtet strikt vom Hören her: er untersucht Musik rein phänomenologisch als sinnlich dargebotenes Artefakt, „in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken“, wie es in dem eingangs zitierten Brief an Tieck heißt (*HKA* II, S. 29), und nicht, wie die meisten Musiktheoretiker, abstrakt am Notenbild, an der Partitur.

3.) Anders als klassische Autoren, die einen Sonatensatz vom Anfang, von seiner thematischen Substanz her untersuchen, blickt Wackenroder vor allem auf die Durchführung und die Reprise: indem er registriert, welche Katastrophen das musikalische Material in der Durchführung durchläuft und feststellt, daß in der Reprise zwar eine Wiederholung, aber keine Restitution der ursprünglichen Unschuld stattfindet, deutet er die Sonatenform erstmals als Prozeß, und zwar ganz so, wie sie erst in unserem Jahrhundert, im Kreise Schönbergs, gesehen wurde.

4.) Wackenroder kommt in seinem Musikverständnis ohne einen Helden Beethovenscher Art aus. Die „tönende Seele“ ist ja nicht die Seele eines Menschen, sondern offenbar die Seele der Musik. Das von ihm beschriebene eigenartige Schauspiel einer Art Tanz

²⁸ Silvio Vietta, Einleitung zu *HKA* I, S. 22.

der Affekte, einer „lauttönenden lebensvollen Welt“, die wie ein Traumgesicht aus dem Nichts hervorgeht und sich darin wieder auflöst, eine solche Musikauffassung greift, wie wir seit langem wissen, der Musikphilosophie Arthur Schopenhauers unmittelbar vor.²⁹ Sie geht aber zugleich darüber hinaus: die zumindest partielle Erlösung, die bei Schopenhauer der Kunstgenuß gewährt, leistet eine unschuldige aber zugleich frevelhafte Musik, die ihren Berglinger in einer Zerrissenheit beläßt, an der er zugrundegeht, gerade nicht. Wackenroder zwingt zum Nachdenken über unser Selbstverständnis als Musiker. Deshalb müssen wir Musikwissenschaftler ihn lesen.

²⁹ Vgl. Schäfke (Anm. 11), S. 373.

Reinhart Meyer-Kalkus

Richard Wagners Theorie der Wort-Tonsprache in ‚Oper und Drama‘ und ‚Der Ring des Nibelungen‘

1. Der ‚Poet-Philolog‘ und die Germanistik

Wagners Schriften – in den Gesammelten Schriften in immerhin 9 bzw. 14 Bänden vereinigt – bereiten den Wagner-Verehrern seit jeher Verlegenheit. Thomas Mann etwa zweifelte, ob sie „je jemand ... ernst genommen habe“.¹ Sie kommentierten Wagners Werk „sehr mangelhaft, sehr mißverständlich.“² Als Schriftsteller sei Wagner ein Dilettant³, habe er doch keineswegs „das Verhältnis zur Sprache“, das dasjenige „unserer großen Dichter und Schriftsteller“ gewesen sei.⁴ Thomas Mann hat nicht gezögert, das Urteil des Dilettantischen auf die Dichtungen von Wagners Musikdramen auszuweiten.⁵ Allerdings ist er hier bereit, „Einlagerungen von absoluter Genialität, von Kraft, Gedrungtheit, Urschönheit“ anzuerkennen, wenn sie auch „der Ergänzung durch Bild, Gebärde, Musik“ bedürften.⁶

¹ Thomas Mann: Leiden und Größe Richard Wagners (1933), in: Th. Mann: Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe, hg. Erika Mann, Frankfurt/Main 1963, S.73.

² „Es ist wahr, man kann aus Wagners Schriften nicht viel über Wagner lernen.“ Ebd., S.27 f.

³ Ebd., S.75. – Th. Mann schließt hier an Urteile Nietzsches an, vgl. dessen Brief an Erwin Rohde vom 8.10 1868, in: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Briefe, Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd.2, München 1986, S.322. – Vgl. Klaus Kropfinger: Wagners Musikbegriff und Nietzsches ‚Geist der Musik‘, in: Nietzsche-Studien 14/1985, S.2 f.

⁴ Th. Mann: Leiden und Größe, S.76. – Thomas Mann nimmt hier ein Bekenntnis Wagners auf. Dieser hatte selber ein durchaus zwiespältiges Verhältnis zu seinen Schriften, vor allem zu ‚Oper und Drama‘. Er hat die Nötigung zur Niederschrift seiner Gedanken als einen „Krampf“ bezeichnet, der seiner künstlerischen Natur fremd und peinigend gewesen sei. Vgl. R. Wagner: Gesammelte Schriften [in 14 Bänden], hg. Julius Kapp, Bd.10, Leipzig o. J., S.200. – Vgl. auch Nietzsches Bemerkungen zu Wagners Prosa- Schriften in den Nachgelassenen Fragmenten 1872-1876, in: F. Nietzsche: Der Fall Wagner. Schriften – Aufzeichnungen – Briefe, hg. Dieter Borchmeyer, Frankfurt/Main 1983, S.349 f.

⁵ Th. Mann: Leiden und Größe, S.76.

⁶ Als ob es eine Infragestellung seiner selber wäre, weist Thomas Mann allerdings

Diese Abwehr von Wagners Kunstschriften und die ambivalente Bewertung seiner Dichtungen haben Schule gemacht, bei den Musikwissenschaftlern ebenso wie bei den Germanisten, die sich mit Wagners Werk nach dem Zweiten Weltkrieg beschäftigt haben.⁷ Wenig fiel dabei ins Gewicht, daß Wagners Schriften und Dichtungen im 19. Jahrhundert eine ungemeine Wirkung in den europäischen Nachbarländern ausübten; daß etwa in Frankreich die Kenntnis der deutschen romantischen Bewegung wesentlich durch Wagner vermittelt wurde⁸; daß Friedrich Nietzsches frühe Schriften ohne die intensive Rezeption von Wagners Kunstschriften gar nicht zu denken sind; noch auch, daß ein Komponist wie Richard Strauss Wagners ‚Oper und Drama‘ (1851) zum „Buch aller Bücher über Musik“ erklären konnte.⁹ Die Untersuchungen zu den Kunstschriften Wagners sind denn auch in der an Umfang stattlichen Forschungsliteratur zu Wagner immer noch vergleichsweise dünn gesät¹⁰ – wofür Thomas Manns Urteile allerdings nicht

Wagners Behauptung zurück, daß die Kunst nur in der Verbindung aller Künste, im Gesamtkunstwerk ihre Erfüllung findet. Ebd., S.73.

⁷ Von Ausnahmen wie den Arbeiten von Peter Wapnewski und Dieter Borchmeyer sehe ich einmal ab.

⁸ Vgl. Erwin Koppen: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle, Berlin 1973. – Es war denn auch Baudelaire, der nachdrücklich auf den Theoretiker und Philosophen Wagner hinwies, mit der These, daß „jeder große Poet natürlicher-, ja fatalerweise auch Kritiker“ sei. Charles Baudelaire: Richard Wagner et Tannhäuser à Paris (1861), in: *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, hg. Henri Lemaître, Paris 1962, S.705 f.

⁹ Richard Strauss: Bemerkungen zu Wagners ‚Oper und Drama‘ (um 1940), in: Richard Strauss: Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe, hg. Ernst Krause, Leipzig 1980, S.319. Vgl. auch F. Nietzsche: Fragmente aus dem Nachlaß 1872-76: Wagners Schriften verdienen, „viel mehr als die Schillerschen an den Schulen und Universitäten gelesen und erklärt zu werden.“ F. Nietzsche: Der Fall Wagner. Schriften – Aufzeichnungen und Briefe, S.350.

¹⁰ Vgl. den Überblick über die neuere Wagner-Literatur durch Dieter Borchmeyer: Wagner-Literatur – Eine deutsche Misere. Neue Ansichten zum ‚Fall Wagner‘, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 3. Sonderheft, Tübingen 1993, S.1-62; unter den jüngsten Publikationen verdienen Erwähnung: (trotz eines mißglückten Titels) Peter Peil: Die Krise des neuzeitlichen Menschen im Werk Richard Wagners, Köln 1990 (hier werden die philosophischen Voraussetzungen Wagners in umfassender und gründlicher Weise aufgearbeitet) sowie Jürgen Kühnel: Wagners Schriften, in: Richard-Wagner-Handbuch, hg. Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S.471-588 schließlich: Hella Bartnig: Das Musikdrama im Spiegel des bürgerlichen Sprach- und Geschichtsbewußtseins. Untersuchungen zum Verhältnis von Dichtung und Musik in den Musikdramen Richard Wagners in Bezug auf die deutsche Wissenschaftsbewegung zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Diss. Leipzig 1986 (ungedr.).

allein verantwortlich zu machen sind. Die Musikwissenschaftler scheuen zu Recht, Wagners sich wandelnde Selbstdeutungen zum privilegierten Ausgangspunkt für die Analyse seines kompositorischen Schaffens zu nehmen.¹¹

Diesen und anderen Rezeptionshemmungen¹² mag es zuzuschreiben sein, daß Wagners Theorie des Verhältnisses von Dichtung und Musik im 2. und 3. Buch von ‚Oper und Drama‘ – der letzten der drei Züricher Kunstschriften (entstanden im Winter 1851, publiziert 1852) – immer noch nicht in ihrer ganzen Tragweite für Wagners Dichtungs- und Kompositionsverständnis erkannt worden ist¹³; daß insbesondere die Bezüge zur zeitgenössischen Diskussion in Literatur- und Sprachwissenschaft unaufgehebt geblieben sind. ‚Oper und Drama‘ widmet sich neben einer Kritik der überkommenen Oper fast ausnahmslos Fragestellungen, welche die Philologie um 1850 bewegten: der Ursprung der Sprache, die Klanggestalt der Dichtung, ihre metrisch-rhythmische Gestalt, das Verhältnis von Dichtung und Gesang usw.¹⁴ Wagner

¹¹ Vgl. Carl Dahlhaus: Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, 2. Auflage, München 1990, S.11 f.

¹² Auch schlichte Verständnisschwierigkeiten sind in Rechnung zu stellen. ‚Oper und Drama‘ führt selbst des Deutschen kundige Leser immer wieder an die Grenzen von Geduld und Verstehensbereitschaft: labyrinthische Sätze, unklare Gedankenführung, Gebrauch von seltsamen Metaphernketten, die in peinlicher Weise immer wieder den Bereich des Sexuellen berühren, ins Schräge geführte Argumentationsmuster der klassischen deutschen Philosophie, schließlich eine Weitschweifigkeit, welche die wenigen Haltepunkte des Verständnisses immer wieder unterspült. Bereits bei Erscheinen wurde diese im Erstdruck 641 Seiten umfassende Schrift als schwer verständlich kritisiert. Vgl. Klaus Kropfinger: Metapher und Dramenstruktur. Bemerkungen zur Sprache in Wagners ‚Oper und Drama‘, in: Musica 5/1984, S.423.

¹³ Unter der älteren Forschungsliteratur: Wilhelm Waldstein: Richard Wagner. Eine kulturhistorische Studie über die Entwicklung der künstlerischen Reformpläne und der entscheidenden Epochen zwischen ‚Lohengrin‘ und der ‚Ring‘-Dichtung, Berlin 1922, S.82-110; Reinhart Gerlach: Musik und Sprache in Wagners Schrift ‚Oper und Drama‘, in: Richard Wagner. Werk und Wirkung, hg. Carl Dahlhaus, Regensburg 1971, S.9-40. – Unter der neueren Forschungsliteratur: Klaus Kropfinger: Metapher und Dramenstruktur. S.422-428, schließlich das Nachwort zu der von Klaus Kropfinger sorgfältig kommentierten Ausgabe von R. Wagners ‚Oper und Drama‘ im Reclam Verlag (Stuttgart 1984). – Nach dieser Ausgabe wird die Schrift im folgenden jeweils mit Angabe der Seitenzahlen zitiert.

¹⁴ Wagners produktive Rezeption der Philologie und Altertumswissenschaft ist von der Wagner-Forschung erst in Ansätzen untersucht worden. Zwei wichtige Arbeiten sind hier zu nennen: Hermann Wiesener: Der Stabreimvers in Richard Wagners ‚Ring des Nibelungen‘, Berlin 1924; Curt von Westernhagen: Richard Wagners Dredener Bibliothek 1842-1849, Wiesbaden 1966. – Im Hinblick auf

entwickelt in diesem Kontext – als Baustein für die Begründung seiner Theorie vom musikalischen Drama – eine eigene Sprachentstehungslehre, verwurzelt in der Physiologie der menschlichen Stimme. Und er begründet Motive einer höchst modern anmutenden Sprachskepsis, die vermittelt durch Nietzsche und Hofmannsthal ins Zwanzigste Jahrhundert gelangen werden.

Die deutsche Philologie hatte zu Wagners Lebzeiten wenig Ähnlichkeit mit dem, was seither aus ihr geworden ist. Durch die Arbeiten von Jacob und Wilhelm Grimm, von Karl Lachmann und anderen war sie eine der wesentlichen Triebkräfte der ‚Historischen Schule‘ in Deutschland.¹⁵ Sie teilte die Begeisterung für die Kulturblüte der altdutschen Zeit, welche schon Tieck, Wackenroder, von Arnim und Brentano inspirierte, und trug nach den napoleonischen Kriegen ihren Teil zur Ausbildung eines deutschen Nationalbewußtseins bei. Die Germanistik war keine nur akademische, sondern eine breite kulturelle und politische Bewegung. Die Entdeckung und Vermittlung der ‚vaterländischen Geschichte‘, Sprache, Literatur und Kultur verstand sie als nationale Aufgabe.¹⁶ Als Universitätsfach widmete sie sich u. a. der Untersuchung der germanischen Märchen und Sagen, der Heldenepik und der Edda, der Rechtsquellen und der älteren Sprachstufen.¹⁷ Die Edition der überlieferten Texte sowie quellenkritische Probleme kamen hinzu. An Friedrich Schlegel, Franz Bopp und Jacob Grimm anschließend¹⁸, verfolgte sie andererseits Fragen der Vergleichenden Sprachwissenschaft. ‚Grammatik‘ – das war nach damaligem Verständnis: die Erforschung des alten germa-

die Beschäftigung mit der Klassischen Philologie bzw. der Altertumswissenschaft vgl. Wolfgang Schadewaldt: Richard Wagner und die Griechen, in: Richard Wagner und das neue Bayreuth, hg. von Wieland Wagner, München 1962, S.149-173. – Schließlich die Arbeiten im Richard-Wagner-Handbuch von Ulrich Müller (‘Richard Wagner und die Antike’) und Volker Mertens (‘Richard Wagner und das Mittelalter’), in: Richard-Wagner-Handbuch, S.7-18, 19-59.

¹⁵ Wagners Jugend fällt in die Zeit der Etablierung der Deutschen Philologie als Universitätsfach: 1805 der erste Lehrstuhl (in Göttingen), bis 1848 dann ihre Ausbreitung an allen Universitäten. Wagner gehört dem Altersjahrgang der Schüler von Karl Lachmann (1793-1851), wie etwa Wilhelm Wackernagel (1806-1869), Moritz Haupt (1808-1874), Karl Müllenhoff (1818-1884), Adolf Holtzmann (1810-1868) usw. an.

¹⁶ Vgl. Hella Bartnig: Das Musikdrama, S.31 ff.

¹⁷ Vgl. die souveräne fachgeschichtliche Skizze von Konrad Burdach: Einleitung zu dem Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Karl Lachmann, Jena 1927, S.XV f.

¹⁸ Nicht zufällig erscheinen zwischen 1818 bis 1836 die epochemachenden sprachwissenschaftlichen Arbeiten von Franz Bopp, Erasmus Christian Rask, Jacob Grimm, Wilhelm von Humboldt und Friedrich Diez.

nischen Wortbestandes, der Etymologie, des Lautwandels und der damit in Zusammenhang gesehenen grammatischen Formen. Jacob Grimm und andere führten damit wesentliche Motive der Sprachlehren des 18. Jahrhunderts weiter, wie sie Condillac, Rousseau, Herder und deren Zeitgenossen begründet hatten.¹⁹

Wenn es ein legitimes Interesse der Philologen an Wagner gibt, so nicht zuletzt deshalb, weil Wagner selber ein Philologe im Nebenamt gewesen ist, ein „deutscher Poet-Philolog“, wie ihn Nietzsche genannt hat.²⁰ Von seiner Jugend an hat Wagner die historischen und philologischen Forschungen mit angespanntem Interesse verfolgt, die der griechischen wie die der germanischen Mythologie und Geschichte. Einer von Wagners Lehrern auf der Dresdner Kreuzschule (1822-1827) war der Catull- und Plinius-Herausgeber Karl Julius Sillig. Dieser hat Wagner, nach eigenem Bekenntnis, „mit Bestimmtheit die Philologie als Fach zugewiesen“.²¹ Während seiner gesamten formativen Phase (in Dresden, Leipzig, Paris und wieder in Dresden) erhielt er wesentliche Anregungen von Philologen²², darunter wohl die wichtigsten von seinem Onkel Adolf Wagner (1774-1835), der selber Germanist und Sprachwissenschaftler war.²³ Die private Bibliothek, die Richard Wagner in Dresden zwischen 1842 und 1849 aufbaute, gibt einen Einblick in seine ausgebreiteten und mehr als laienhaften philologischen und historischen Studien.²⁴ Fast die Hälfte aller Bücher

¹⁹ Vgl. den von Joachim Gessinger und Wolfert von Rahden herausgegebenen Band: Theorien vom Ursprung der Sprache, 2 Bde, Berlin 1989, bes. Bd.1, S.312 ff., Bd.2, S.30 ff.

²⁰ „Goethe als deutscher Poet-Philolog; Wagner als noch höhere Stufe...“, Nietzsche: Nachgelassene Fragmente, zitiert nach: Der Fall Wagner, S.320. Nietzsche münzt diese Bezeichnung außer auf Goethe und Wagner auch auf Schopenhauer. Wagner bezeichnet er als ein „eminent philologisches Ereignis“, von ihm erhoffte er sich eine Belebung, ja eine Erneuerung der akademischen Disziplinen und der allgemeinen Volksbildung.

²¹ An Friedrich Nietzsche (12.6.1872), in: Gesammelte Schriften, Bd.13, S.112.

²² So u. a. durch den Schwager Friedrich Brockhaus, den bekannten Leipziger Buchhändler. Während seines ersten Pariser Aufenthalts zählte er auch den Buchhändler und Schwager Eduard Avenarius zu seiner engsten Umgebung, weiterhin den aus Königsberg stammenden Philologen Samuel Lehr, der ihn auf den Tannhäuser-Stoff hinwies.

²³ Vgl. Hella Bartnig: Das Musikdrama im Spiegel des bürgerlichen Sprach- und Geschichtsbewußtseins, S.35-49. Adolf Wagner erhielt wegen seiner philologischen Verdienste sogar den Ehrendoktor der Universität Marburg.

²⁴ Vgl. Curt von Westernhagen: Wagners Dresdner Bibliothek, Wagner zählt in seiner Dresdner Zeit zu den Abonnenten von Moritz Haupts ‚Zeitschrift für Deutsches Alterthum‘, das führende Organ der Germanisten der Zeit, dessen

sind Editionen und Forschungsarbeiten zur mittelhochdeutschen und germanischen Literatur. Epochemachend war dabei nach eigenem Bekunden die Lektüre von Jacob Grimms ‚Deutscher Mythologie‘ (Göttingen 1844).²⁵ „Ja, Jacob Grimm ist eine Art Mutter gewesen“, wird er später einmal gegenüber Cosima ausrufen.²⁶

Vom „sprachwissenschaftlich ungebildeten Wagner“²⁷ sollte man also nicht sprechen. Wagner hat die avanciertesten sprach- und literaturwissenschaftlichen Forschungen seiner Zeit nicht nur zur Kenntnis genommen, sondern auf teils originelle, teils kuriose Art weiterentwickelt. In der Auseinandersetzung mit der Sprachwissenschaft und Germanistik seiner Zeit findet er wichtige Anregungen im Vorfeld zur Dichtung und Komposition des ‚Ring‘. Als Poeta doctus entspricht er dem Leitbild des umfassend gebildeten und theoretisch reflektierenden Künstlers, wie es die Romantiker geprägt hatten.²⁸ In der wissenschaftlichen Selbstreflexion künstlerischen Schaffens, ja im theoretischen Rückbezug auf die Schöpfungen der eigenen Einbildungskraft galt es, eine neue Quelle der Inspiration zu finden.

erste sechs Bände sich in seiner Bibliothek befanden. – Von Jacob Grimm besaß Wagner neben der ‚Deutschen Mythologie‘ auch die ‚Deutsche Grammatik‘ (Band 1, 3. Aufl. Göttingen 1840), die ‚Geschichte der deutschen Sprache‘ (Leipzig 1848), ‚Über den altdeutschen Meistergesang‘ (Göttingen 1811), ‚Deutsche Rechtsaltertümer‘ (Göttingen 1828).

²⁵ Die Lektüre der ‚Mythologie‘ (1844) habe auf seine „innere Seelenstimmung nicht anders als mit einer vollständigen Neugeburt gewirkt“. Mein Leben, hg. Eike Middell, Bd. 1., Leipzig 1986, S. 300. Vgl. Volker Mertens: Die Grimms, Wagner und Wir, in: Die Grimms, die Germanistik und die Gegenwart, hg. Volker Mertens, Wien 1988, S. 113–132. Mertens arbeitet vor allem die Rezeption der germanischen Mythen heraus, das sprachlich-poetische Verfahren Wagners und dessen Verwurzelung in der Tradition der Sprachentstehungslehren bleiben außer Betracht.

²⁶ Als er sich über die „kindische Beurteilung der Deutschen“ durch Gibbon ärgert. (Cosima Wagner: Die Tagebücher, hg. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd. 1, München/Zürich 1976, S. 343). – Ein Indiz der stilbildenden Abhängigkeit von Jacob Grimm ist auch Wagners Benutzung der Kleinschreibung in seinen Schriften und in der Korrespondenz um 1850.

²⁷ Volker Mertens: Die Grimms, Wagner und Wir, S. 118.

²⁸ „Ein Dichter muß nicht nur die umfassendsten Studien antiker und moderner Poesie gemacht haben, er muß in gewissem Grade auch ein Philosoph, Physiker und Historiker sein“, hieß es bei August Wilhelm Schlegel. Zitiert nach Hella Bartnig, S. 25. – Zur Theorie des Musikalischen in Poetik und Sprachtheorie bei Tieck, Wackenroder, Friedrich Schlegel und Novalis vgl. Barbara Naumann: Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik, Stuttgart 1990. Naumann geht auf Richard Wagner allerdings nicht ein.

2. Die Entdeckung des Stabreimverses

Die Vorgeschichte der 1848 bis 1852 verfaßten ‚Ring‘-Dichtung ist ohne Wagners vielfältige philologische Studien nicht denkbar.²⁹ Im November 1848 schließt er die Dichtung ‚Siegfrieds Tod‘ (mit dem Untertitel ‚Eine große Heldenoper in drei Akten‘) ab, jenen Text, der 1852 revidiert wird und dann den Schlußteil von ‚Der Ring des Nibelungen‘ mit dem Titel ‚Götterdämmerung‘ bildet. Es ist Wagners erste Dichtung in Stabreimversen bzw. Stabreimen, nachdem die Texte seiner Opern bis hin zu ‚Lohengrin‘ im wesentlichen vom Jambenvers Gebrauch gemacht hatten. Was hat Wagner dazu bestimmt, auf diese in der Regel fünfhebige, regelmäßig alternierende Versart, das traditionelle Metrum der Opernlibretti seit dem 18. Jahrhundert, zu verzichten?

Der jambische Vers trat in den Versdramen wie in den Opernlibretti entweder gereimt oder ungereimt auf. Die ungereimte Form entsprach dem Blankvers, also dem Vers der klassischen deutschen Dramendichtung von Lessing, Schiller und Goethe.³⁰ Im Dualismus zwischen ungereimten und gereimten Jambenversen fand der Opernkomponist die Differenz zwischen rezitativen und ariosen Partien vorgebildet. Wagner muß die Fragwürdigkeit dieses Unterschieds um 1848 bewußt geworden sein. Die beiden Metren gewährten zu wenig Freiheit für die rhythmische Gestaltung der Sprachmelodie, ihre Endreime unterbrachen den natürlichen Sprachausdruck.³¹ Das Anhören von jambischen Versen in den Opern könne „zur vollständigen Marter“ werden, schreibt Wagner in ‚Oper und Drama‘.³² Den Komponisten seit Gluck sei nichts anderes übrig geblieben, als die Jamben „in Prosa aufzulösen und aus dieser Prosa sie als selbständige Melodie erst wiederzuge-

²⁹ Vgl. Volker Mertens: Richard Wagner und das Mittelalter, in: Richard-Wagner-Handbuch, S.31 ff. Mertens zeichnet nach, wie Wagner die nordischen Mythen in die ‚Ring‘-Dichtung einschmelzt. Vgl. Peter Wapnewski: Die Oper Richard Wagners als Dichtung, in: Richard-Wagner-Handbuch, S.223-352.

³⁰ Vgl. Werner Breig: Wagners kompositorisches Werk, in: Richard-Wagner-Handbuch, S.417 f.

³¹ Der Endreim „flatterte nur lose am Ende der Bänder der Melodie, zu welcher der Wortvers in eine immer willkürlichere und unfügsamere Stellung geriet.“ heißt es in ‚Oper und Drama‘ (237).

³² „... denn, durch den verstümmelten Sprachakzent vom richtigen und schnellen Verständnisse des Auszudrückenden abgelenkt, wird dann der Hörer mit Gewalt angehalten, sein Gefühl einzig dem schmerzlich ermüdenden Ritte auf dem hinkenden Jamben hinzugeben, dessen klappernden Trott ihm endlich Sinn und Verstand rauben muß.“ (252).

bären“ (263). Wagner bezeichnet dieses Verfahren als „musikalische Prosa“ (261), ein Begriff, der keineswegs seine ästhetische Leitvorstellung bezeichnet (wie später bei Theodor W. Adorno), sondern vielmehr einen schlechten Kompromiß. (260 f.).

Bei der Arbeit am Stoff seines Nibelungen-Dramas stieß Wagner auf den germanischen Stabreimvers. Dieser will ihm sogleich als die einzig angemessene rhythmisch-melodische Darbietungsform erschienen sein: „An dem urmythischen Quelle, wo ich den jugendlich schönen Siegfriedmenschen fand, traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck, in dem einzig dieser Mensch sich kundgeben konnte“, heißt es in ‚Eine Mitteilung an meine Freunde‘ (1851): „Es war dies der, nach dem wirklichen Sprachakzente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende, stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war.“³³

Wagners Entdeckung des Stabreimverses ist gewiß nicht „ganz von selbst“ erfolgt. Bereits das erste deutsche Siegfried-Drama, das Wagner kannte, Friedrich Baron de la Motte Fouqués ‚Sigurd, der Schlangentöter‘ (1807), war teilweise in Stabreimen verfaßt. Hinzukamen die Anregungen von seiten der Philologen. Der Züricher Mediävist Ludwig Ettmüller hatte wenige Jahre zuvor die erste Übersetzung von Eddaliedern in deutschen Stabversen publiziert: ‚Lieder der Edda von den Nibelungen‘ (Zürich 1837).³⁴ In Ettmüllers Edda-Übersetzung fand Wagner, was er brauchte, eine Einführung in die Gesetze des Stabreimes und technisch gutgebaute Verse.³⁵

³³ Eine Mitteilung an meine Freunde, in: Gesammelte Schriften, Bd. I, S. 158.

³⁴ Ludwig Ettmüller: Die Lieder der Edda von den Nibelungen. Stabreimende Verdeutschung nebst Erläuterungen von L. Ettmüller [Professor der deutschen Sprache und Literatur am Gymnasium zu Zürich], Zürich 1837. In der Vorrede zitiert Ettmüller einen Auszug aus einem Text des Dänen Erasmus Christian Rask: Die Verslehre der Isländer von Erasmus Christian Rask, verdeutscht von G. Ch. F. Mohnke, Berlin 1830 [auf schwedisch 1818 erschienen]. – Rask gab hier die erste ausführliche und genaue Darstellung der altnordischen Metrik. Er behandelte den Rhythmus des Stabreimverses, den Gebrauch der Stabreime, ihre Verbindung mit Assonanzen und Endreimen, schließlich Strophenformen. Ettmüller brachte lange Auszüge aus dieser Schrift in seiner Einleitung (vgl. H. Wiesener, S. 6). – Karl Simrock sollte übrigens 1851 eine vollständige Übersetzung der älteren und jüngeren Edda (1851) vorlegen.

³⁵ H. Wiesener: Der Stabreimvers, S. 10. Wagner hatte seinen sächsischen Landsmann Ettmüller nach der Flucht aus Dresden 1849 in Zürich kennengelernt. Ettmüller wußte von gemeinsamen Begegnungen zu berichten, daß Wagner „nordische Heldensage und Edda studiere und Anweisung und Erklärung suche, weshalb er ihn oft sehe.“ (Vgl. Wiesener, S. 27).

Was verstand die damalige Philologie unter Stabreimvers? Der von Etmüller zitierte dänische Edda-Forscher Erasmus Christian Rask hatte eine bündige Definition gegeben: „In den zusammengehörenden Zeilen müssen drei Wörter vorkommen, die mit denselben Buchstaben anfangen. Von diesen drei Wörtern finden zwei in der ersten, das dritte jedoch in der zweiten Zeile ihre Stelle. Diese übereinstimmenden Anlaute heißen Reimstäbe oder Reimstaben, und der in der zweiten Zeile befindliche heißt der Hauptstab, weil er als der herrschende, bestimmende angesehen wird.“³⁶ Reimstäbe sind also Anlaute bzw. Konsonanten in Worten, die sich in betonter Satzstellung befinden und deshalb einen natürlichen Akzent aufweisen. Als Träger der Stäbe kommen nur Stammsilben von Substantiven und Verben in Betracht, nicht die Hilfs- und Nebenworte der Sprache (Hilfsverben, Artikel, Adjektive, Appositionen, Adverbialbestimmungen usw.) – für Wagner ein wesentlicher Gewinn gegenüber dem festen Metrum des jambischen Verses, wo es immer wieder zu Kollisionen zwischen Bedeutungsakzent und Metrum kommt, wenn der Akzent auf Nebenworte fällt.

Untersucht man Wagners Verskunst in der ‚Ring‘-Dichtung, so wird man eine recht freie Handhabung dieser Versregeln feststellen. An die Regel vom Hauptstab im zweiten Vers etwa hat sich Wagner keineswegs gehalten.³⁷ Wagner kam es eben nicht auf die Begründung eines neuen bzw. auf die Restitutio eines alten metrischen Systems an, sondern vielmehr auf die neuen poetisch-musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten, die sich ihm hier boten.³⁸ Werner Breig hat Wagners Handhabung des Stabreimverses anhand eines Beispiels aus der 2. Szene des ‚Rheingold‘ aufschlußreich beschrieben. Wotan begründet hier gegenüber Fricka, weshalb er dem Rat des durchtriebenen Loge folgen will und den Riesen ihr Faustpfand, Freia, mit List wieder zu entreißen gedenkt:

³⁶ Wiesener, S.26.

³⁷ Wiesener behauptet, daß Wagner „das Gesetz von der Stellung des Hauptstabes im Vers [nämlich nach Rask zu Anfang der zweiten Zeile] gar nicht [kennt], stattdessen verbindet er die Stäbe frei mit den Hebungen.“ Wiesener will diese Unkenntnis Wagners auf einen Einfluß von Etmüller zurückführen, dieser habe seinerseits dieses Gesetz nicht ausdrücklich erwähnt. Ebd., S.27 f.

³⁸ Gibt das Zwiegespräch zwischen Hans Sachs und Walther in den ‚Meistersingern‘ nicht den besten Kommentar zu diesem freien Umgang mit dem poetischen Regelwerk ab? „Walther: Wie fang ich nach der Regel an? Sachs: Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann.“ (Meistersinger, 3.Aufzug, 2.Szene).

<i>Auftakt</i>	<i>Verstakt 1</i>	<i>Verstakt 2</i>	<i>Verstakt 3</i>
Wo	frei-er	Mut	frommt,
al-	lein	frag' ich nach	keinem.
Doch des	Fein-des	Neid	
zum	Nutz sich	fü-gen,	
	lehrt nur	Schlau-heit und	List,
wie	Lo-ge ver-	schla-gen sie	übt.
	Der zum Ver-	tra-ge mir	riet,
ver-	sprach mir,	Frei-a zu	lö-sen:
auf	ihn ver-	lass'ich mich	nun. ³⁹

Variabler Auftakt, Abwechslung von Versen mit zwei oder drei Akzenten bzw. Hebungen, variable Anzahl der Verssenkungen bzw. unbetonten Silben, über Kreuz geführte Doppelstäbe – all das sind Charakteristika, die Wagners Stabreimtechnik die Freiheit ungebundenen Sprechens verleihen. Zugleich erwecken die reich instrumentierten Stäbe und die gehäuften Assonanzen den Eindruck der Gebundenheit von Versen und einer über die Alltagsdiktation hinausgehenden gehobenen Sprechweise.⁴⁰ Wagner findet im Stabreimvers mithin die Freiheit des Rhythmischen, die sich der Natürlichkeit gesprochener Sprache anschmiegt, und zugleich die Wucht erhabener Diktion – wahrhaft ein Idiom, das dem Gespräch zwischen Göttern, Halbgöttern und Menschen als „sinnlich vollendeter Sprachausdruck“ angemessen ist. Mit seinen „Atem- und Phrasenabschnitten“ (273), seinen eindringlichen Wiederholungen, seinem Verzicht auf die im Deutschen „unverhältnismäßige Anzahl unzubetonender Worte“ (276) und seiner großen Variabilität unterhält der Stabreimvers überdies eine besondere Affinität zur Musik. Er „befruchtet“ das musikalische Vermögen und ist Verbindungsglied zwischen Sprache und Musik

³⁹ Gesammelte Schriften, Bd.4, S.29 Nach Werner Breig lassen sich die Charakteristika dieser Verse in folgenden Beobachtungen zusammenfassen: „1. Der Einzelvers hat zwei oder drei Hebungen. 2. Die Zahl der Silben in den Senkungen ist variabel; sie kann im Auftakt und im Versinneren 0 bis 3, im Versausgang 0 bis 2 betragen. 3. Jeder Einzelvers alliteriert entweder in sich (Binnenstäbe) oder mit einem Nachbarvers (Verbindungsstäbe); oft sind auch beide Stabungsarten kombiniert. 4. Stabreime werden dadurch gebildet, daß mehrere betonte Silben mit gleichem Konsonanten oder mit ungleichem (seltener: mit gleichem) Vokal anlauten. 5. Die Einzelverse können zu strophenartigen Gebilden gruppiert werden, aber auch in unregelmäßiger Reihung stehen.“ W. Breig: Wagners kompositorisches Werk, S.418.

⁴⁰ Vgl. zu diesem Aspekt Oper und Drama, S.294.

– eine der Thesen, die ‚Oper und Drama‘ ausführlich begründen wird.⁴¹

Den Begriff des ‚Sprachakzentes‘ (260) hatten die französischen Enzyklopädisten, besonders Condillac, Rousseau und Diderot und in ihrem Anschluß Herder zur Grundlage von Poetik und Musiktheorie gemacht. Durch die germanistischen Verslehren war er in die Diskussion der Philologie im 19. Jahrhundert eingegangen.⁴² Auch für Wagner ist dieser Begriff grundlegend, auf ihm baut er seine Kritik an den überkommenen metrischen Formen der Dichtung auf (249 ff.), ebenso wie seine Kritik an der französischen und italienischen Sprache, wo der Satzakzent jeweils sinnwidrig auf der Schlußsilbe liegt (255 f.).⁴³ Der Stabreimvers erscheint demgegenüber als die einzige poetische Form, welche die natürliche Akzentsetzung auf der sinntragenden Silbe berücksichtigt und zugleich eine lebhaft-wuchtige Diktion ermöglicht. Kritiker von Wagners Verskunst haben bemängelt, daß die gehäufte Verwendung des Stabreims in seinen Opern zur Monotonie führe.⁴⁴ Doch übersehen sie, daß diese Versart in metrisch-rhythmischer Hinsicht eine große Variabilität im Sinne des affektvollen und zugleich die Alltagssprache überhöhenden Ausdrucks erlaubt. Darüber hinaus erleichtert dieser Vers die Verwandlung der Sprech- in die ‚Wort-Ton-Melodie‘ bzw. ‚Versmelodie‘ (349).

⁴¹ „Durch die Zahl, Stellung und Bedeutung der Akzente, sowie durch die größere oder mindere Beweglichkeit der Senkungen zwischen den Hebungen und ihre unerschöpflich reichen Beziehungen zu diesen, ist aus dem reinen Sprachvermögen heraus eine solche Fülle mannigfaltigster rhythmischer Kundgebung bedingt, daß ihr Reichtum und die aus ihnen quellende Befruchtung des rein musikalischen Vermögens des Menschen durch jede neue, aus innerem Dichterdrange entsprungene Kunstschöpfung nur als unermeßlicher sich herausstellen muß.“ (275).

⁴² Zum Akzent finden sich Ausführungen etwa in: K. F. Becker: Ausführliche deutsche Grammatik, 1836 2 Teile (I, S.39 f. Becker bezeichnet den ‚accentus‘ als die ‚anima vocis‘); Jacob Grimm: Deutsche Grammatik I 1822, S.22 ff; Karl Lachmann: Über althochdeutsche Betonung und Verskunst, in: Kleine Schriften zur Deutschen Philologie, hg. Karl Müllenhoff, Bd.1, Berlin 1876, S. 358 ff.

⁴³ S. u. Abschnitt 3 zur Kritik am Italienischen und Französischen als Sprachen des modernen Musikdramas.

⁴⁴ Wolfgang Kaiser: Kleine deutsche Versschule, 12. Aufl. Bern/München 1966, S.95: „Denn abgesehen von den sprachlichen Härten und Verrenkungen, die bei der Suche nach Alliterationen so spürbar werden, empfindet unser Ohr den gehäuften Stabreim weniger als Klang denn als Geräusch und fühlt schon bei der Vorerwartung Unbehagen. Wagner hat das Gegenteil von dem erreicht, was er wollte. In wirklich klangvoller Sprache wird der Stabreim meist erst dem prüfenden Blick bewußt und wirkt als ein Mittel neben anderen wie Binnenreim, Assonanz, Harmonie der Vokale.“

Der Dichterkomponist kann mit Hilfe des Stabverses „schon im voraus für die Musik rhythmische Schwerpunktdispositionen und melodische Korrespondenzen wenigstens der Tendenz nach“ festlegen.⁴⁵ Indem die Akzente bestimmte Fixpunkte setzen, zeichnen sie die Melodiebögen vor (auch wenn dabei noch andere expressive, deklamatorische und formale Gesichtspunkte beachtet werden müssen, wie etwa das Bemühen, eine „dichterisch-musikalische Periode“ (307), also eine Folge von gesungenen Versen, als eine Formeinheit in Erscheinung treten zu lassen). Die Sprache „waltet“ der Versmelodie und damit der Musik „vor“, wie Hugo von Hofmannsthal mit einem treffenden Ausdruck zu Wagners Dichtungen bemerkte.⁴⁶

Zugunsten des Stabverses, an dem Wagner mit leichten Modifikationen bis zu ‚Parsifal‘ festhielt, sprach schließlich noch etwas anderes: Der einzelne Vers mit (gewöhnlich) Auftakt, zwei oder drei Hebungen und variabel vielen Senkungen erstreckt sich in der Regel jeweils über eine Atem-Einheit – ein Kriterium, aus dem Wagner wohl als erster kompositorische Folgerungen gezogen hat.⁴⁷ Bei dreihebigen Versen wird am Versende gewöhnlich eine Pause eingeschoben, damit der Anfang des nächsten Verses wieder mit vollem Atem genommen werden kann (274 f.). Die Einführung

⁴⁵ W. Breig: Wagners kompositorisches Werk, S.418.

⁴⁶ So Hofmannsthal in einer brieflichen Äußerung gegenüber Richard Strauss, nachdem er fünf Textbücher von Wagner durchgelesen hatte: „Nicht der dramatische Aufbau ... aber die unnachahmliche Vortrefflichkeit, mit der in der Ausführung der Musik vorgewaltet ist – die unerreichbare Qualität: daß, wie die Flußläufe eine Landschaft bestimmten – so hier die poetische Landschaft durch die vom Dichter schon gewußten Ströme und Bäche der Melodie figuriert ist –, das hatte mich wirklich niedergeschlagen.“ Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss am 24.9.1913, in: Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel, hg. Willi Schuh, 5. Auflage, München 1990, S.240.

⁴⁷ „Im aufrichtigen Affekte, wo wir alle konventionellen, die gedehnte moderne Phrase bedingenden Rücksichten fahrenlassen, suchen wir uns immer in einem Atem kurz und bündig so bestimmt wie möglich auszudrücken: in diesem gedrängten Ausdrücke betonen wir aber auch – durch die Kraft des Affekts – bei weitem stärker als gewöhnlich, und zumal rücken wir die Akzente näher zusammen, auf denen wir, um sie wichtig und dem Gefühle ebenso eindringlich zu machen, als wir unser Gefühl in ihnen ausgedrückt wissen wollen, mit lebhaft erhobener Stimme verweilen. Die Wahl dieser Akzente, die unwillkürlich während der Ausströmung eines Atems sich zu einer Phrase oder zu einem Hauptabschnitte der Phrase abschließen, wird stets im genauen Verhältnisse zum Charakter der Erregtheit stehen, so daß z. B. ein zürnender, tätiger Affekt auf einem Atem eine größere Zahl von Akzenten auströmen lassen wird, während dagegen ein tief und schmerzlich leidender in wenigeren, länger tönenden Akzenten die ganze Atemkraft verzehren muß.“ (Oper und Drama, 267 f.).

der neuen Versart ist mithin nicht nur musikästhetisch, sondern auch gesangstechnisch von höchster Bedeutung.

Wagner konnte sich eine gewisse Wirkung seiner Dichtung durchaus auch durch den mündlichen Vortrag vorstellen⁴⁸, wie er denn selber seine Dichtung offenbar sehr eindrucksvoll vortrug. Der Musikalität der Stabreimverse war er sich sicher. Die später auch von Thomas Mann kolportierte Meinung, daß es sich bei diesen Versen nur um „Anweisungen für eine theatralische Ausdrucksveranstaltung“ handele⁴⁹, hätte er zurückgewiesen. Halbszenische Aufführungen seiner Dramentexte⁵⁰ haben diese Auffassung nur bestätigen können. Wagners Verse sind sprach- und bildkräftig genug, um sich im mündlichen Vortrag zu behaupten.⁵¹

3. Wagners Sprachursprungslehre in ‚Oper und Drama‘

‚Oper und Drama‘ begründet Wagners Lehre vom musikalischen Drama und von der neuen bzw. alten germanischen Versart durch eine umfassende Sprachlehre. Diese an vielen Stellen abstruse Theorie ist alles andere als eine Arabeske oder die Marotte eines dilettierenden Philologen. Sie ist ein wesentlicher Bestandteil von Wagners Dichtungsverständnis und ein Katalysator für seine Kompositionspraxis gewesen.

Der Argumentationsgang von ‚Oper und Drama‘ ist oberflächlich gesehen recht einfach: Im ersten Teil attackiert Wagner die Autonomisierung der Opernmelodie, ihre Loslösung von Drama und Poesie, wie er sie insbesondere in Rossinis und Meyerbeers Schaffen konstatiert. Als Hoffnungszeichen gelten ihm dagegen die Opern Mozarts und die 9. Symphonie von Beethoven. Der zweite Teil von ‚Oper und Drama‘ ist dem „Schauspiel und dem Wesen der dramatischen Dichtkunst“ gewidmet mit der Frage nach

⁴⁸ Vgl. den Brief an Liszt: „Das Geschriebene ist – fürchte ich – für meine Absicht so unvernünftig: kann ich Dir's aber mit lauter Stimme – und andeutungsweise so wie ich es beabsichtige – vortragen, so würde mich das über den gewünschten Eindruck meiner Dichtung auf Dich durchaus beruhigen.“ (zitiert nach W. Breig, S.419).

⁴⁹ Vgl. die von W. Breig zitierte Äußerung von Eduard Devrient, S.418.

⁵⁰ Wie etwa die ‚Rheingold‘-Aufführung durch Schauspieler des ‚Deutschen Theaters‘ in Berlin im Dezember 1994.

⁵¹ Und es ist nicht die kleinste Überraschung, daß das Komisierungspotential des Stabreimverses, das vor allem im 19. Jahrhundert parodistisch ausgebeutet wurde, sich abgenutzt zu haben scheint und stattdessen die schlagkräftige Handlungsführung und die lakonisch-großartige Diktion hervortreten.

der Sprache als dem dichterischen Ausdrucksmedium des Musikdramas. Hier wird die Lehre vom Stabreimvers exponiert. Der dritte Teil schließlich untersucht die „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft“. Hier wird das Verhältnis von Vers- und Orchestermelodie, von Sprache, Musik und Szene erörtert.

Wagners Beweisziel ist ein doppeltes: Zum einen will er zeigen, daß die Musik nur durch die Dichtung „befruchtet“ werden kann, um zu ihrer höchsten Entfaltung, ja zu ihrem eigentlichen Telos zu gelangen; zum anderen, daß die moderne dramatische Dichtkunst von sich aus zu dieser Vereinigung mit der Musik tendiert. Das musikalische Drama soll ein festes Fundament in Wort und Stimme der Dichtung finden.⁵² Wagner nimmt hier Impulse einer poetisch-ästhetischen Bewegung auf, die seit dem 18. Jahrhundert auf eine Vereinigung von Dichtung und Musik, von Wort und Gesang abzielte.⁵³ In Opposition zum klassischen französischen Sprechtheater wie auch in Opposition zu den überkommenen rhetorisch bestimmten Dichtungsformen sollte die Poesie aus Rhythmus und Klang erneuert werden, das Drama aber eine Form der umfassenden Verbindung aller Künste werden – tendenziell Gesamtkunstwerk. Die Monodramen von Rousseau, Wieland und Herder, das Interesse am Bardengesang (Ossian) und am Volkslied, Schillers Versuche einer Neubegründung der Tragödie aus dem Chordrama, schließlich die Diskussionen über eine ursprüngliche Einheit von Poesie, Gesang und Tanz bei Herder, Schiller, Nova-

⁵² In einem Brief an Theodor Uhlig vom 12.12.1850 beschreibt Wagner den Gang seiner Abhandlung folgendermaßen: „I. Darstellung des wesens der oper bis auf unsre tage, mit dem resultate, die ‚musik ist ein gebärender Organismus (Beethoven hat ihn gleichsam zum gebären der melodie geübt) – also ein weiblicher‘. – II. Darstellung des wesens des drama's von Shakespeare bis auf unsre tage: resultat, der dichterische verstand ist ein zeugender organismus, die dichterische absicht der befruchtende same, der nur in der liebeserregung entsteht und der drang zur befruchtung eines weiblichen organismus ist, der den samen – in der liebe empfangen – gebären muß.“ – III. (Hier fange ich jetzt erst an) ‚Darstellung des gebärungsaktes der dichterischen absicht durch die vollendete tonsprache‘.“ Richard Wagner: Sämtliche Briefe, hg. Gertrud Strobel u. Werner Wolf, Bd.III, Leipzig 1975, S.477, zitiert nach K. Kropfinger, Nachwort zu: ‚Oper und Drama‘, S.454. – Auf die eigentümliche Geschlechtsmetaphorik wird weiter unten eingegangen.

⁵³ Der Germanist Konrad Burdach hat diese Bewegung eindrucksvoll in einer 1910 erschienenen Abhandlung über ‚Schillers Chordrama und die Geburt des Tragischen Stils aus der Musik‘ beschrieben, in: Konrad Burdach: Goethe und sein Zeitalter, Halle 1926, S.116-237. Burdach hat diesen Ansatz in einem von der Wagner-Forschung bislang weitgehend ignorierten Text auch für das Wagner-Verständnis fruchtbar zu machen versucht. Vgl. K. Burdachs Rede auf Wagners 100. Geburtstag, ebd., S.463 ff.

lis⁵⁴ und den Brüdern Schlegel, nicht zuletzt die dionysische Musiklehre Wilhelm Heinses – all das sind Ansätze, die Richard Wagners ‚Oper und Drama‘ aufnimmt und überbietet.⁵⁵

Eine These der Sprachtheoretiker des 18. Jahrhunderts wird für ihn richtungsweisend: Das Sprechen sei in den frühen Stufen der Menschheitsentwicklung selber poetisch gewesen – Naturpoesie; oder – wie Rousseau und Herder mit Rückgriff auf eine bereits in der Antike entwickelte These behaupteten – Sprechen sei ursprünglich nichts anderes als Singen gewesen.⁵⁶ Die weitere Entwicklung erst brachte die Entsinnlichung der Sprache, den Verlust von Melodie und Akzent, andererseits aber logische Klarheit und Tauglichkeit zum abstrakten Denken. Der Sprachgebrauch der Moderne bezeichnet den Nullpunkt dieser Entwicklung, in der Alltagssprache ist alle Poesie verloren gegangen.⁵⁷ Diese Sprachentstehungslehre verbindet ein geschichtsphilosophisches mit einem kulturkritischen Argument: Der Frühe des Ursprungs steht die Ursprungsferne der Gegenwart und die Entfremdung des menschlichen Affektausdrucks gegenüber. Die Germanisten hatten diese These auf die Geschichte der germanischen Poesie übertragen.⁵⁸ Wagners Sprachlehre schließt sich dem an, allerdings mit einer durchaus eigentümlichen Begründung:

⁵⁴ Novalis hatte unter dem Stichwort „Monotonie-Polytonie-Harmonie“ etwa geschrieben: „Rede – Gesang – Rezitativ – oder besser Rezitativ (Epos) – Gesang (Lyra), echte Deklamation (Drama)./ Vollkommene Oper ist eine freie Vereinigung aller, die höchste Stufe des Dramas.“ Zitiert nach R. Gerlach: Musik und Sprache, S.35. Zu Wagners Stellung zur romantischen Ästhetik und insbesondere zu Novalis vgl. Othmar Fries: Richard Wagner und die deutsche Romantik, Zürich 1952.

⁵⁵ K. Burdach: „Das Musikdrama Richard Wagners war eine Fortbildung und großartige künstlerische Durchführung der Ahnungen und Hoffnungen des 18. Jahrhunderts über eine Wiedergeburt des Dramas aus der Oper, freilich unter Hinzunahme des polyphonen Orchesters ...“ Goethe und sein Zeitalter, S.227.

⁵⁶ Diese These von der ursprünglichen Identität von Sprache und Gesang geht auf Strabon (‘Geographica’ I) zurück, sie wird im 18. Jahrhundert vor allem von Bernard Lamy, Abbé Du Bos und Rousseau vertreten. Vgl. die Kommentare von Jean Starobinski in: Jean-Jacques Rousseau: Essai sur l’origine des langues, hg. Jean Starobinski, Paris 1990, S.67, 220.

⁵⁷ Vgl. Ulrich Wyss: Der Schlaf der Geschichte, in: Die Grimms, die Germanistik und die Gegenwart, hg. Volker Mertens, Wien 1988, S.58.

⁵⁸ Karl Lachmann etwa schreibt: „Die zweifache Thätigkeit des Dichters, Singen und Sagen, ist in den älteren Zeiten der deutschen Poesie als so wesentlich verbunden betrachtet worden, daß die sprichwörtliche Zusammenstellung beider Ausdrücke noch jetzt dauert, da doch von dem Singen der Dichter selten noch die Rede sein kann. Ja man darf sagen, die Begriffe haben sich erst allmählig gesondert.“ Karl Lachmann: Über Singen und Sagen (Berlin 1835), in: Kleinere Schriften zur Deutschen Philologie, S.461-479, 460.

Nach Wagner war das ursprüngliche Äußerungsorgan des Menschen die rein vokalische, noch von keinen Konsonanten gegliederte Tonsprache (231). Diese Sprache war Medium des unmittelbaren Gefühlsausdrucks, die „erste Empfindungssprache“ (231), in der alle freudigen und schmerzvollen Affekte einen unmittelbaren Wiederklang fanden, durch Hebung und Senkung der Stimme, Ausdehnung und Kürzung, Steigerung und Abnahme der tönenden Laute. Entsprechende Leibgebärden begleiteten die vokale Aktion, wie denn überhaupt der ganze Körper in rhythmischen Bewegungen und im Tanz an diesem Affektausdruck beteiligt war. Der „tönende Laut“, der Vokal, war als Ausruf zum einen ein Echo der ursprünglichen Empfindungen des Menschen in Reaktion auf die Gegenstände der äußeren Welt, andererseits teilte sich durch ihn das innere Gefühl anderen Menschen mit und erregte entsprechende Empfindungen – ein reiner Gefühlskreislauf, den bereits Rousseau für seine Sprachentstehungslehre behauptet hatte.

Allerdings traten die Vokale von einem bestimmten Zeitpunkt der Entwicklung an stets in Verbindung mit Konsonanten, also mit An- oder Auslauten, auf. Diese Verbindung entstand nach Wagner, als das Bedürfnis aufkam, nicht nur unmittelbare Gefühlsausdrücke mitzuteilen, sondern Bezeichnungen für äußere Gegenstände zu finden. Dieser Aufgabe war die rein vokale Tonsprache nicht mehr gewachsen. Durch stumme Konsonanten, durch eine Art von äußerer Bekleidung, wurden die Vokale deshalb gewissermaßen verhüllt, sie erhielten eine Außenhaut, und dieses nach außen gewandte „Angesicht der Wurzel“ (280) verlieh dem Sprachklang Abgrenzung und Bestimmtheit. Nach Wagners metaphorischem Sprachgebrauch wendet sich der Vokal an das Ohr, den inneren Sinn des Menschen, der Konsonant dagegen an das „Auge des Gehörsinns“, also den nach außen gewandten Sinn. Vokalischer Lautstrom und konsonantische An- und Auslaute bilden „Ohr“ und „Auge“ des Gehörsinns, beide zusammen sind sie die „Empfängnisorgane“, mit deren Hilfe sich der Sprachschöpfungsprozeß vollzieht. Bei diesem Prozeß hat der Vokal den Vorrang: Wagner bezeichnet ihn als das Herz im Körper der Sprachwurzel und prägt für seine Funktionen eine physiologische Leitmetaphorik: Vom Vokal aus geht das Blut in die äußeren Gliedmaßen und in die Haut des Leibes, um sich dort die Konsonanten zu schaffen, als das „mit dem Innern verwachsene Fleischfell“ (284). Aus solcher „Fügung und Zusammenfügung“ von Vokalen und Konsonanten in den Sprachwurzeln sei ursprünglich „das ganze sinnliche

Gebäude unserer unendlich verzweigten Wortsprache errichtet.“ (233).⁵⁹

Diese Sprachschöpfung ereignet sich allerdings nur in einem Erregungszustand, an dem alle Organe des Menschen (vor allem Herz und Lunge) ebenso wie alle anderen Vermögen beteiligt sind. Wagner deduziert die Sprache aus einer affektisch-physiologischen Ausdrucksbewegung⁶⁰, doch radikalisiert er diese Bewegung zu einem ekstatisch-körperlichen Akt der Erregung, der Zeugung und orgiastischen Gefühlsentladung. Diese ursprüngliche Sprachentstehung ist Modell auch für den dichterisch-kompositorischen „Gebärungsakt“: Sobald sich eine schöpferische Erregung anbahnt, entäußert sich der noch unbestimmte vokalische Klang an den Konsonanten, gewinnt dort an Festigkeit und Bestimmtheit, um – aus dieser Entäußerung bereichert und affektisch aufgeladen – in den vokalischen Strom der Wurzelsilbe zurückzukehren, nunmehr die Universalität des Gefühls und die Bestimmtheit der Gegenstandsbezogenheit in sich vereinigend.⁶¹ In diesem Sinne ist der „bereicherte, individuell gefestigte, zur Gefühlsuniversalität ausgedehnte Ton ... das erlösende Moment des dichtenden Gedankens, der in dieser Erlösung zum unmittelbaren Gefühlsergüsse wird.“ (288).⁶² Das dichterisch-musikalische Schaffen ist demnach ein Zeugungs- und Gebärungsvorgang mit den Stufen: vokalische Unbestimmtheit des Gefühlsausdrucks, Bestimmung durch die Konsonanten, Rückkehr des nunmehr bestimmten und zugleich universellen Gefühlsinhalts in die „Worttonmelodie“, Auflösung dieses Gehalts in der Universalität des Gefühlsergusses. Dessen Ton ist individuell bestimmt und universell zugleich, gegenstandsbezogen-verständlich und an die Urverwandtschaft aller Töne erinnernd.

⁵⁹ Auch in dieser sprachgenetischen Theorie – so phantastisch sie anmutet – nimmt Wagner einen Gedanken der Vergleichenden Grammatik seiner Zeit auf, etwa von Franz Bopp, der gefordert hatte, man müsse „die Sprache gleichsam im Werden und in ihrem Entwicklungsgange verfolgen“. Franz Bopp: *Vergleichende Grammatik* (Erstausgabe 1833), Bd.1, zitiert nach der 3. Ausgabe Berlin 1868, S.III.

⁶⁰ Nicht anders als die Sprachentstehungslehren von Rousseau bis hin zu Wilhelm Wundt, vgl. dazu: Karl Bühler: *Ausdruckstheorie*, Jena 1933.

⁶¹ Das „belebende Blut“, das der Vokal „nach außen zum Konsonanten verdichtete, kehrt, da es in seiner Überfülle durch diese Verdichtung durchaus nicht aufgezehrt werden konnte, von diesem zu seinem eigensten Sitze zurück, um durch den das Blut wiederum unmittelbar belebenden Luftstrom sich selbst in höchster Fülle nach außen zu wenden.“ (285).

⁶² „Was den Vokal gebar und ihn zu besonderster Verdichtung zum Konsonanten nach außen bestimmte, zu dem kehrt er, von außen bereichert, als ein besonderer zurück, um sich in ihm, dem nun ebenfalls Bereicherten aufzulösen.“ (288).

Wagner wurde zu dieser erotischen Lautphysiologie nicht zuletzt durch den Dionysiker unter den deutschen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts, durch Wilhelm Heinse, angeregt – was von der Wagner-Forschung bislang noch nicht berücksichtigt wurde. Heinse hatte in seinem Musikroman ‚Hildegard von Hohenthal‘ (1795/96) Motive der Rousseauschen Musiktheorie aufgenommen und sexuell aufgeladen. Im Zentrum stand die menschliche Stimme, als Substrat der Sprache wie der Musik.⁶³ Auch zum Verhältnis von Vokal und Konsonant in der Ursprache hatte Heinse Spekulationen angestellt: Der Vokal sei der Laut des ursprünglichen Gefühls, der Konsonant dagegen ahme die Oberfläche der Dinge nach und mache diese wiedererkennbar.⁶⁴ Wesentliche Motive von ‚Oper und Drama‘, wie der Kult der menschlichen Stimme, die dionysische Ekstase des Kunst- und Musikkrausches, die Lust des Zeugens und Gebärens (das Telos aller Lust⁶⁵), das Verhältnis von Musik und Sprache⁶⁶ usw. fanden sich in Heinses Roman expo-

⁶³ „Die Menschenstimme ist unstreitig das Wesentlichste bey der ganzen Musik...“ Wilhelm Heinse: Hildegard von Hohenthal, Gesamtausgabe, hg. Carl Schüddekopf, Bd.5, Leipzig 1903, S.21. „Die bloße Vokalmusik ist eigentlich, was in den bildenden Künsten das Nackende ist.“ Ebd., S.13. „Es ist erstaunlich, wie unendlich mannigfaltig der Mensch die wenige Luft verändert, die er mit einem Zug einathmet! Man muß zugleich die Geschmeidigkeit und Gewalt des Elements und der Werkzeuge, womit er es bildet, bewundern. Welche Menge von Stimmen, Tönen, Worten, Sprachen. – Die Werkzeuge sind der Thorax, oder Brustkasten, die Lungen, die Luftröhre, der Kehlkopf, vorzüglich dessen Stimmritze, die Zunge, der Gaumen, die Nasenhöhlen, die Zähne, der Mund, und die Lippen. Bloß aus Ton und Wort kann ein feines und erfahrenes Ohr die Beschaffenheit aller dieser Werkzeuge an einem Menschen erkennen, und Gefühl und Verstand nicht wenig an ihm empfinden und über ihn urtheilen.“ Ebd., S.23.

⁶⁴ „Bey Leidenschaften also ist die Musik an ihrer rechten Stelle; besonders bey heftigen, wo man nicht mehr an Worte denkt, sondern von den Sachen selbst durchdrungen wird. Wir stoßen einen Theil von dem Leben aus, das in uns ist. Und dieß geschieht am leichtesten durch Vokale. Die Konsonanten ahmen die Oberfläche der Dinge nach, oder wie sie sich durch Geräusch äußern, oder Gefühl und andre Sinne etwas Besonderes dabey und daran gewahr werden. Für alles, was aus unserm Inneren unmittelbar selbst kommt, ist der Vokal der wesentliche Laut. Der Wilde sieht etwas Schönes von weitem, und ruft: A! Er nähert sich, erkennt es deutlich, und ruft: E! Er berührt es, wird von ihm berührt, und beyde rufen: I! Eins will sich des andern bemächtigen, und das, welches Verlust befürchtet, ruft: O! Es unterliegt, leidet Schmerz, und ruft: U! Die fünf Vokale mit ihren Doppellautern sind die Tonleiter des Alphabets und der gewöhnlichen Aussprache.“ S.243 f.

⁶⁵ Vgl. Max L. Baeumer: Das Dionysische in den Werken Wilhelm Heinses. Studien zum dionysischen Phänomen in der deutschen Literatur, Bonn 1964, S.69 ff., 121 ff.

⁶⁶ „Das Wort ist die Form des Tons; und menschliche Musik ist auch vom Wort unzertrennlich. Poesie und Musik waren ursprünglich Eins. Nur durch

niert. Der mit musiktheoretischen Reflexionen gespickte Roman-text⁶⁷ war ein Steinbruch, aus dem sich Wagner bedienen konnte.

Die eigentümliche Lehre von Auge und Ohr des sprachlichen Empfangnisorgans ist allerdings eine originäre Erfindung von Wagner, und sie ist der Kern seines Beitrags zur Sprachentstehungslehre – wie sie auch der Kern seiner Dichtungs- und Kompositionslehre in der Züricher Zeit ist. In der Opposition von Auge und Ohr findet Wagner die anthropologische Grundfigur für seine Lehre vom musikalischen Drama.⁶⁸ Bereits in ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘ (1848) entwickelte er die Grundzüge dieser Anthropologie: Der Mensch ist demnach „ein äußerer und innerer. Die Sinne, denen er sich als künstlerischer Gegenstand darstellt, sind das Auge und das Ohr: dem Auge stellt sich der äußere, dem Ohre der innere Mensch dar.“⁶⁹ Der innere Mensch teilt sich dem Ohre unmittelbar durch seine Stimme mit⁷⁰, die Sprache aber ist „das verdichtete Element der Stimme, das Wort die gefestigte Masse des Tones. In ihr teilt sich das Gefühl durch das Gehör an das Gefühl mit, aber an das ebenfalls zu verdichtende, zu gefestigende Gefühl, dem es sich zum sicheren, unfehlbaren Verständnisse bringen will.“⁷¹

Erfindung mehrerer und vollkommener Instrumente sind sie getrennt worden. Was wir jetzt besonders Musik nennen, ist weiter nichts, als Schönheit von der Musik der Sprache. Wo die Sprache schon an und für sich viel Musik hat, ist die Komposition leicht; man merkt auch das Willkürliche da weit weniger...“ Heinse, Hildegard von Hohenthal, S.236.

⁶⁷ ‚Hildegard von Hohenthal‘ übernimmt Motive und selbst ganze Textpassagen aus Heines musikkritischen Schriften, vgl. Gesamtausgabe, Bd.8, S.338 ff.

⁶⁸ Klaus Kropfinger hat zu Recht behauptet, daß allein dank der „Auge/Ohr-Metapher ein Zusammenhang zwischen Wagners Stabreimtechnik, seiner Versmelodie bzw. dichterisch-musikalischen Periode und den mit Versmelodie und Gebärden korrespondierenden Motiven der Orchestermelodie“ hergestellt werde. K. Kropfinger: Metapher und Dramenstruktur, S.427.

⁶⁹ Das Kunstwerk der Zukunft, Gesammelte Schriften, Bd.10, S.70.

⁷⁰ Deren „Ton ist der unmittelbare Ausdruck des Gefühls, wie es seinen physischen Sitz im Herzen, dem Punkte des Ausganges und der Rückkehr der Blutbewegung, hat. Durch den Sinn des Gehörs dringt der Ton aus dem Herzensgeföhle wiederum zum Herzensgeföhle. ... Wo jedoch wiederum der unmittelbare Ausdruck des Tones der Stimme, in der Mitteilung und genau unterscheidbaren Bestimmtheit der einzelnen Herzensgeföhle an den mitführenden und teilnehmenden inneren Menschen, seine Schranke findet, da tritt der, durch den Ton der Stimme vermittelte Ausdruck der Sprache ein.“ Ebd., S.71.

⁷¹ Ebd., Bd.10, S.71. In ‚Oper und Drama‘ wird derselbe Sachverhalt in einer stärker physiologischen Sprache gefaßt: „Das Blut, dieser nur in ununterbrochenem Fließen lebengebende Saft des Leibes, dringt von dem Herzen aus, vermöge jenes Zusammenhanges des Fleischfelles mit den inneren Organen, bis in die äußerste Haut dieses Fleisches vor; von da aus fließt es aber, mit Hinterlassung

Wagner geht es allerdings weniger um eine neue anthropologische Theorie, als vielmehr um den Sprachschöpfungsprozeß als Modell für den Schaffensprozeß des Dichter-Komponisten. ‚Oper und Drama‘ deduziert die Strukturelemente des Dramas: Sprache, Gesang, Gebärde, Bewegung, Orchestermusik denn auch aus dem Schöpfungsakt des Dichter-Komponisten.⁷² Dies gilt zunächst für den Stabreimvers. In ihm wird der nur „tönende Laut“ des Konsonanten, der sich an das Auge des Ohres, also an die Verstandesseite des Hörens wendet, in einen „lautenden Ton“ transformiert (286). In Verbindung mit den vokalischen Tönen richtet sich dieser lautende Ton auch ans „Ohr des Gehöres“ (286), und der Verstandesinhalt der Verse löst sich im „Gefühlserguß“ auf, die bestimmte Äußerung wird in die Universalität des musikalischen Tons überführt (287 f.).⁷³ Der Stabvers bezeichnet mithin eine entscheidende Entwicklungsschwelle im poetisch-musikalischen Gebärungsakt: Der „Wortdichter“ wird hier zum „Tondichter“ (289), und seine Äußerungen werden zur „Versmelodie“. Der Stabreimvers stellt so das „Scharnierstücke zwischen Sprache und Musik“ dar.⁷⁴ Der innere und der äußere Mensch, Ohr und Auge des Gehörs, Gefühl und Verstand, Dichter und Musiker treten in der „Wort-Tonsprache“ zusammen – als endlich erreichte Vereinigung des durch die Kultur Getrennten: „Wie sich uns zu vollster, befriedigendster Gewißheit nur derjenige Mensch darstellt, der unserem Auge und

der nötigen Nahrung, wieder zurück zum Herzen, welches nun, wie in Überfülle inneren Reichtumes, durch den Atem der Lungen, die dem Blute zur Belebung und Erfrischung den äußeren Luftstrom zuführten, diesen von seinem bewegten Inhalte geschwängerten Luftstrom, als eigenste Kundgebung seiner lebendigen Wärme, nach außen unmittelbar selbst ergießt. – Dieses Herz ist der tönende Laut in seiner reichsten selbständigsten Tätigkeit ...“ (285). Das ist Wagners physiologische Beschreibung des über Herz, Blut und Atem vermittelten Gefühlsausdruck, wie er sich im Laut der Stimme äußert.

⁷² Das Musikdrama will Wagner als „ein organisches Seiendes und Werdendes“ deduzieren, das „aus innerstem Bedürfnisse heraus sich den allermöglichenden Ausdruck seines Inhaltes gebiert.“ (365). Dieses Projekt, das Musikdrama aus seinem Ursprung heraus zu deduzieren, erinnert entfernt an die Deduktionen der Junghegelianer mit ihren von Hegel abgeschauten Formen der Ableitung von theoretischen Bestimmungen durch die Arbeit des Begriffs. Vgl. zu den Junghegelianern, in deren Zusammenhang der Züricher Wagner gehört, Karl Löwith: Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts, 9. Aufl. Hamburg 1986, bes. S.65-152.

⁷³ „Dadurch, daß der Dichter den Vokal des akzentuierten und stabgereimten Wurzelwortes in sein Mutterelement, den musikalischen Ton, auflöst, tritt er mit Bestimmtheit nun in die Tonsprache ein“ (288).

⁷⁴ K. Kropfnger: Metapher und Dramenstruktur, S.427.

Ohre zugleich sich kundgibt, so überzeugt auch das Mitteilungsorgan des inneren Menschen unser Gehör nur dann zu vollständigster Gewißheit, wenn es sich dem Auge und dem Ohre dieses Gehöres gleichbefriedigend mitteilt. Dies geschieht aber nur durch die WORT-TONSPRACHE, und der Dichter wie der Musiker teilte bisher nur den halben Menschen mit: der Dichter wandte sich nur an das Auge [d.h. die verstandesmäßige Bestimmtheit der Sprache], der Musiker nur an das Ohr dieses Gehöres [d.h. die unbestimmte Universalität des Klangs]. Nur das ganze, sehende und hörende, das ist – das vollkommen VERSTEHENDE Gehör, vernimmt aber den inneren Menschen mit untrüglicher Gewißheit.“ (286). Im Begriff der Wort-Tonsprache zielt Wagner mithin auf jenes Medium, in dem das Wort Ton und die Sprache Musik wird.

Die anthropologische Grundfigur von Auge und Ohr dient Wagner auch zur Erklärung, weshalb sich die Wort-Tonsprache im musikalischen Drama mit Bühne und Instrumentalmusik verbinden muß. Zumindest metaphorisch stellt Wagner Begründungszusammenhänge her: Demnach sei die Versmelodie allein außerstande, jenes „Unaussprechliche“ auszudrücken, das sich allein durch die Gebärden der Sänger dem Auge mitteilen könne (330-348), deshalb das Bühnengeschehen. Die Versmelodie bedürfe zu ihrer Unterstützung weiterhin jenes anderen „Unaussprechlichen“, das nur durch die Orchestermelodie dem Ohr vermittelt werde, deshalb die Orchestermusik. Diese fungiere als eine Art von „Gefühlswegweiser durch den ganzen vielgewundenen Bau des Dramas“ (360). Ahnung und Erinnerung (349) stellen für Wagner die beiden Dimensionen dar, die in den Orchestermelodien exponiert werden und mit deren Hilfe das Gefühl in „gehobener Stimmung“ (359) gehalten wird.

Allerdings genießt die Versmelodie in ‚Oper und Drama‘ eindeutig den Vorrang. So wie die „Willkür des Musikers“ sich der „Absicht des Dichters“ im musikalischen Drama unterzuordnen hat (359), so wird die Orchestermelodie vom Sprachgesang dominiert. In den entscheidenden Augenblicken des Dramas tritt sie zugunsten der Gesangsstimme in den Hintergrund.⁷⁵ Gegenüber

⁷⁵ „Diese Momente beziehungsvoller Ergänzung [von Gesangsstimme und Orchester] treten zurück, sobald das mit sich ganz einige handelnde Individuum zum vollsten Ausdrucke der Versmelodie selbst schreitet: dann trägt das Orchester dieses nur noch nach seinem verdeutlichendsten Vermögen, um, wenn der farbige Ausdruck der Versmelodie sich wieder zur nur tönenden Wortphrase herabsenkt, von neuem durch ahnungsvolle Erinnerungen den allgemeinen Gefühlsausdruck zu ergänzen und notwendige Übergänge der Empfindung gleichsam aus unsrer eigenen, immer rege erhaltenen Teilnahme zu bedingen.“ (361).

der Versmelodie und den „vielstimmigen Gebärden“ (335) verharret das Orchester stets in begleitender Rolle. Das „Sprachvermögen des Orchesters“ (321) ist nur ein Komplement zur Wort-Tonsprache, „mitertönendes Tonsprachorgan“ (359), nicht selber „tragend.“⁷⁶ Wagner grenzt sich damit nicht zuletzt von romantischen Komponisten wie Berlioz und Schumann ab, für die die Instrumentalmusik auch ohne Unterstützung durch die Gesangsstimme das Unaussprechliche vergegenwärtigen kann.⁷⁷

Diesen Phonozentrismus von ‚Oper und Drama‘ wird Wagner später revidieren, in seinen Züricher Schriften ist er der hervorstechende Zug. Die Stimme steht im Zentrum.⁷⁸ Das „Tonorgan der Sprachstimme“ sei „das reichste und vollkommenste, nämlich organisch bedingteste“ Instrument, „gegen das die erdenklichst mannigfaltigste Mischung von Orchestertonfarben ärmlich erscheinen muß.“ (322). Zwar ist die menschliche Stimme von bestimmter Individualität, weil ihre Träger entweder männlich oder weiblich sind und verschiedene Stimmregister repräsentieren (315); auch muß sich die Stimme selber beschränken, um sprach-

⁷⁶ K. Kropfinger: Metapher und Dramenstruktur, S.426.

⁷⁷ Bereits in der frühen Kunstnovelle ‚Eine Pilgerfahrt zu Beethoven‘ hatte Wagner die Wirkungsmächtigkeit einer Verbindung von Vokal- und Instrumentalmusik herausgestellt. Vgl. Gesammelte Schriften, Bd. I, S.199. Im Zusammenhang lautet diese, gerade für die Funktion der Stimme wichtige Stelle: „Die menschliche Stimme ... ist sogar ein bei weitem schöneres und edleres Tonorgan als jedes Instrument des Orchesters. ... In den Instrumenten repräsentieren sich die Urrorgane der Schöpfung und der Natur; das, was sie ausdrücken, kann nie klar bestimmt und festgesetzt werden, denn sie geben die Urgefühle selbst wieder, wie sie aus dem Chaos der ersten Schöpfung hervorgingen, als es selbst vielleicht noch nicht einmal Menschen gab, die sie in ihr Herz aufnehmen konnten. Ganz anders ist es mit dem Genius der Menschenstimme; diese repräsentiert das menschliche Herz und dessen abgeschlossene, individuelle Empfindung. Ihr Charakter ist somit beschränkt, aber bestimmt und klar. Man bringe nun diese beiden Elemente zusammen und vereinige sie! Man stelle den wilden, in das Unendliche hinausschweifenden Urgefühlen, repräsentiert von den Instrumenten, die klare bestimmte Empfindung des menschlichen Herzens entgegen, repräsentiert von der Menschenstimme. Das Hinzutreten dieses zweiten Elementes wird wohlthuend und schlichtend auf den Kampf der Urgefühle wirken, wird ihrem Strome einen bestimmten, vereinigten Lauf geben; das menschliche Herz selbst aber wird, indem es jene Urempfindungen in sich aufnimmt, unendlich erkräftigt und erweitert, fähig sein, die frühere unbestimmte Ahnung des Höchsten, zum göttlichen Bewußtsein umgewandelt, klar in sich zu fühlen.“

⁷⁸ Sind doch die Orchesterinstrumente selber – wie Wagner in Übereinstimmung mit einer Idee Rousseaus und älteren Traditionen hervorhebt – aus der Nachahmung der menschlichen Stimme hervorgegangen (und zwar in der Folge der Blas- und Saiteninstrumente, sodann Orgel und Klavier). „Das musikalische Instrument ist gewissermaßen ein Echo der menschlichen Stimme ...“ (320).

liche Bezeichnungen für bestimmte Sachverhalte zu finden, doch ist sie zugleich von allumfassender Universalität, insofern sie durch die Wort-Tonsprache am Gefühlsraum der Menschheit schlechthin teilhat und damit an den vokalischen Korrespondenzen eines vielstimmigen Klanguniversums.⁷⁹ Im Ton der Stimme verwirklicht sich etwas von der Menschlichkeit des Menschen schlechthin – von seinem beschränkten und zugleich universellen Doppelcharakter. Jeder Mensch ist dieser bestimmte Einzelne und zugleich Mensch, der im Sinne Ludwig Feuerbachs an allen menschlichen Ausdrucksformen Anteil hat.⁸⁰ Die Botschaft von Feuerbachs Liebesevangelium bzw. Liebeskommunismus ist unüberhörbar, wenn Wagner in ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘ (1850) schreibt, daß der Mensch nur in der entgrenzenden Liebe „Egoist“ und „Kommunist“ zugleich sei, „der Eine Alle, der Mensch Gott, die Kunstart Kunst.“⁸¹ Das ist die Figur einer Entgrenzung des Individuellen, genauer gesagt: des männlichen Individuums im Liebeskosmos. So wie der unbestimmte Vokal sich an den Konsonanten entäußert und in der Wort-Tonmelodie sich von neuem entgrenzt, so transzendiert sich der Mann/Mensch im Gefühlsausdruck zum „Menschen als Gattung und in seinem Zusammenhange mit der ganzen Natur“. Eben dies nennt Wagner die „Liebe überhaupt“.⁸²

Nur die Wort-Tonsprache, also der Gesang der Dichtung, sich verbindend mit der das Unaussprechliche ausdrückenden Orchestermusik und der Gebärde, erreicht den Menschen in allen seinen Seelenvermögen, während sowohl der Musiker als auch der Dichter den Menschen lediglich in einseitiger Weise ansprechen – der eine das Ohr, der andere nur das Auge des inneren Menschen.

⁷⁹ Das ist ein Motiv, das Wagner bereits in ‚Lohengrin‘ exponiert hat, in jenem Echo- und Korrespondenzraum, der alle fühlenden Wesen umfängt, gleichviel wie weit sie räumlich von einander entfernt sein mögen. Walther von Stolzing's Liebesgesang, der den Stimmen einer von Liebe durchdrungenen Natur antwortet, ist ein anderes Beispiel für denselben Sachverhalt.

⁸⁰ Für Wagners Liebes-Philosophie in seiner Züricher Zeit stellt die Anthropologie von Ludwig Feuerbach eine der entscheidenden Voraussetzungen dar. Es ist kein Zufall, daß ‚Das Kunstwerk und die Zukunft‘ (Leipzig 1850) Feuerbach gewidmet ist, Wagner hat ihm sogar ein später unterdrücktes, huldigendes Widmungsschreiben hinzugefügt. – Neuerdings hat Peter Peil: Die Krise des neuzeitlichen Menschen im Werk Richard Wagners (Köln 1990) die Feuerbach-Rezeption bei Wagner recht umfassend behandelt, allerdings ohne den erotisch-anthropologischen Motiven ihren gebührenden Rang beizumessen.

⁸¹ Gesammelte Schriften, Bd.10, S.74.

⁸² Gesammelte Schriften, S.75.

Nur im musikalischen Drama ist die vollständige Versinnlichung eines Gegenstandes der poetischen Darstellung gewährleistet.⁸³ Das ist Wagners Antwort auf die ästhetischen Utopien von Klassik und Romantik.⁸⁴ War etwa Schiller davon überzeugt, daß nur im ästhetischen Spiel alle menschlichen Seelenvermögen zwanglos harmonisieren und damit ihre Fragmentierung überwinden⁸⁵, so spricht ‚Oper und Drama‘ diese Fähigkeit dem Schöpfungsakt des musikalischen Dramas zu. Nur hier ist das in der Zivilisation Getrennte vereinigt. Wagner verallgemeinert damit produktions-ästhetisch, was sich seiner eigenen, sehr spezifischen Erfahrung verdankte, der Personalunion von Dichter und Komponist, die er in sich selber verwirklicht glaubte. Die Überzeugung davon ist recht eigentlich der perspektivische Fluchtpunkt im Argumentationsgang von ‚Oper und Drama‘.⁸⁶

Der dichterisch-musikalische Schöpfungsakt hat für Wagner allerdings eine über Dichterkomponist und Zuhörer weit hinausreichende Bedeutung. Er ist nicht weniger als das Modell für eine Regeneration des „abgestorbenen Organismus“ der Sprache der Gegenwart. Soll die reformierte Oper doch das unter dem „Schutt der historischen Zivilisation“ verdrängte Menschliche in erneuerter Sprache vergegenwärtigen, als utopischer Vorbote einer anderen Kultur und Gesellschaft. Der Dichter-Komponist als „der Wissende des Unbewußten“ (277, 365) schafft die neue

⁸³ Nur jener Dichter könne seinem eigenen wie dem inneren Bedürfnis der Musik entsprechen, der ein Gedicht so entwirft, „daß es in die feinsten Fasern des musikalischen Gewebes eindringen und der ausgesprochene Begriff sich gänzlich in das Gefühl auflösen kann.“ Zukunftsmusik, in: Gesammelte Schriften Bd.1, S.199.

⁸⁴ Vgl. zu den Traditionen der Vereinigungsphilosophie des deutschen Idealismus Dieter Henrich: Hegel im Kontext, Frankfurt/Main 1971, S.12 ff.

⁸⁵ Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1793/94), in: Schillers Sämtliche Werke, Säkular-Ausgabe, Bd.12, Stuttgart und Berlin, o.J., S.3-120, bes. S.22 ff.

⁸⁶ Ist er doch davon überzeugt, wie er gegenüber Mathilde Wesendonk vertraulich mitteilt, daß es „noch nie einen Menschen gab, der in meinem Sinne Dichter und Musiker zugleich war, und dem deshalb eine Einsicht in innere Vorgänge möglich wurde, wie von keinem Andreu sie zu erwarten sein können.“ Brief an Mathilde Wesendonk vom 8.12.1858, in: Richard Wagner an Mathilde von Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871, hg. Wolfgang Golther, Berlin 1909, S.81. – Bereits 1844 bekennt er gegenüber Carl Gaillard, daß „ihn kein Stoff anziehen [konnte], als nur ein solcher, der sich ... nicht nur in seiner dichterischen, sondern auch in seiner musikalischen Bedeutung zugleich darstellt.“ (Wagner: Sämtliche Briefe, II, S.358). Ich verdanke den Hinweis auf diese Äußerungen Klaus Kropfinger: Wagners Musikbegriff und Nietzsches ‚Geist der Musik‘, S.1-12, bes., S.8 f., 12.

Wort-Tonsprache als Vorklang einer befreiten Menschheit. Nach Wagner wird die Dichtung dazu allein nie imstande sein: „In der modernen Sprache kann nicht gedichtet werden“ (239), so dekretiert er.⁸⁷ Als Grund dafür entfaltet Wagner Motive einer radikalen Sprachkritik: Die ursprüngliche Empfindungssprache des Menschen habe sich im Gang der Geschichte abgekühlt; allmählich habe sie sich „von ihrer nährenden Mutterbrust, der Melodie, und ihrer Milch, dem tönenden Laut [also dem Vokal], entfernt“ (233); am Ende sei das melodische Element von der Prosa, von der „immer konventionelleren Ausbildung der modernen Wortsprache“⁸⁸ verdrängt worden, das Band zwischen Gesang, Sprache und Gebärde sei zerrissen; vor allem die Häufung der Konsonanten habe das lebendige Fleisch der Sprache verdorrt und diese der „religiös-staatlich-historischen Konvention“ (238) unterworfen⁸⁹; als äußere Norm bestimme die Sprache nun, wie wir denken, unsere Gefühle beherrschen und einander mitteilen sollen; seitdem spreche der Mensch eine Sprache, „die wir mit dem Gefühl nicht mehr verstehen, deren Zusammenhang mit den Gegenständen unkenntlich geworden ist.“ (238). Ein fataler Prozeß der Zivilisation, der nicht nur das Sprechen diszipliniert, sondern mit dem Sprechen auch unser Verhalten und unsere Gefühlsausdrücke.⁹⁰

Nietzsche wird diese Überlegungen in seiner unzeitgemäßen Betrachtung ‚Richard Wagner in Bayreuth‘ mit vielen wörtlichen

⁸⁷ „Das Werk des bloßen Wortsprachdichters [erscheint] als unverwirklichte dichterische Absicht.“ (357 f.) „Dem bloßen Wortsprachdichter [ist] diese vollständige Erregung des Gefühls durch sein Ausdrucksorgan unmöglich...“ Ebd. – Dergleichen Äußerungen wirkten wie Provokationen auf spätere Dichtergenerationen, etwa auf die französischen Symbolisten, die – wie Mallarmé – hier einen der Ausgangspunkte für die Begründung einer eigenen Poetologie fanden. Vgl. Philippe Lacoue-Labarthe: *Musica ficta* (Figures de Wagner), Paris 1991, S.91-161.

⁸⁸ R. Wagner: *Zukunftsmusik*, in: *Gesammelte Schriften I*, S.198.

⁸⁹ Novalis hatte geschrieben: „Unsere Sprache – sie war zu Anfang viel musikalischer und hat sich nur nachgerade so prosaisiert – so enttönt. Die Konsonanten verwandeln den Ton in Schall. Es ist jetzt mehr Schallen geworden – ... sie [die Sprache] muß wieder Gesang werden. Verse [sind] bestimmt durch die Musik zu sprechen.“ Ein Fragment aus dem Nachlaß, zitiert nach Reinhard Gerlach: *Musik und Sprache*, S.17.

⁹⁰ Bereits Jacob Grimm hatte behauptet, „daß weder ein Volk wirklich blühen kann, das seine Muttersprache vernachlässigt, noch eine Sprache verfeinert werden kann von einem Volke, das seine Freiheit verloren hat.“ Jacob Grimm: *Göttinger Antrittsvorlesung* (1830). Vgl. Werner Neumann: *Zum Sprachbegriff J.Grimms*, in: *Zeitschrift für Phonetik* 38/1985, S.500-518.

Anklängen übernehmen.⁹¹ Mit gutem Grund, gibt Wagner hier doch eine auf die Sprachskepsis von Hofmannsthal und anderer vorausweisende scharfe Diagnose der Sprachnot der Moderne. Und bereits Wagner erkennt im Interesse der Modernen an der Musik ein Phänomen der Entlastung gegenüber dieser Welt der sprachlich vermittelten Konventionen.⁹² Doch nur dann, wenn das dichterische Mitteilungsbedürfnis sich aus höchster Ausdrucksnot an die Empfangnisbereitschaft der Musik in einem ekstatischen Akt entäußere, könne ein neues Sprechen heraufkommen, belebt durch die Musik, das ist Wagners Überzeugung: „Die Wissenschaft⁹³ hat uns den Organismus der Sprache aufgedeckt; aber was sie uns zeigte, war ein ABGESTORBENER Organismus, den nur die höchste Dichternot wiederzubeleben vermag, und zwar dadurch, daß sie die Wunden, die das anatomische Sezierschneidmesser schnitt, dem Leibe der Sprache wieder schließt, und ihm den Atem einhaucht, der ihn zur Selbstbewegung beseele. DIESER ATEM ABER IST – DIE MUSIK.“ (276).

Wagner bemüht sogar den biblischen Schöpfungsmythos (1. Mose, 2), um die Aufgabe des Wort-Tondichters und -komponisten

⁹¹ In Wagner sei zuerst die Erkenntnis eines Notstands der modernen Zivilisation aufgegangen, die Erkrankung der Sprache: „Indem die Sprache fortwährend auf die letzten Sprossen des ihr Erreichbaren steigen musste, um, möglichst ferne von der starken Gefühlsregung, der sie ursprünglich in aller Schlichtheit zu entsprechen vermochte, das dem Gefühl Entgegengesetzte, das Reich des Gedankens zu erfassen, ist ihre Kraft durch dieses übermäßige Sich-Ausrecken in dem kurzen Zeitraume der neueren Civilisation erschöpft worden: so dass sie nun gerade Das nicht mehr zu leisten vermag, wessentwegen sie allein da ist: um über die einfachsten Lebensnöthe die Leidenden mit einander zu verständigen. Der Mensch kann sich in seiner Noth vermöge der Sprache nicht mehr zu erkennen geben, also sich nicht wahrhaft mittheilen: bei diesem dunkel gefühlten Zustande ist die Sprache überall eine Gewalt für sich geworden, welche nun wie mit Gespensterarmen die Menschen fasst und schiebt, wohin sie eigentlich nicht wollen; sobald sie mit einander sich zu verständigen und zu einem Werke zu vereinigen suchen, erfasst sie der Wahnsinn der allgemeinen Begriffe, ja der reinen Wortklänge, und in Folge dieser Unfähigkeit, sich mitzutheilen, tragen dann wieder die Schöpfungen ihres Gemeinns das Zeichen des Sich-nicht-verstehens ...“ F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, S.455 – Allerdings kritisiert Nietzsche Wagners ‚Oper und Drama‘, nach dem Zeugnis von Cosima Wagner, als zu rationalistisch, er vermisse darin den Primat der Musik. Aufzeichnung von Cosima Wagner vom 11.2.1872, in: F. Nietzsche: *Der Fall Wagner*. Schriften – Aufzeichnungen – Briefe, S.554.

⁹² Hier bewahre sich der Mensch ein Refugium, um auch in ursprungsferner Zeit einen der Verstandessprache verwehrten Ausdruck der Empfindungen zu finden. Doch statt damit eine Lösung der menschlichen Ausdrucksnot herbeizuführen, verweise der Kult der Musik nur auf die perennierende Trennung von Wort und Ton, von Sprache und Musik.

⁹³ Hier sind wohl Jacob Grimm und dessen Schüler gemeint.

gegenüber der Sprache seiner Zeit zu bestimmen. Dieser strebt – bewußt oder unbewußt – nichts geringeres als eine kulturevolutionäre Erneuerung der Sprache durch die Wort-Tonmelodie des musikalischen Dramas an. Er zielt auf eine Sprache jenseits „der Hatz unseres staatsgeschäftlichen Sprachverkehrs“ (277)⁹⁴ – als Vorklang eines Zustands, wie er sein könnte: eine Zukunftssprache, die zugleich auf die mythische Vorzeit zurückverweist.⁹⁵ Hinter die Sprachkultur ihrer Zeit zurückgreifend oder diese überholend, erweckt die Wort-Tonsprache Potenzen eines anderen Sprechens und Verhaltens und weist auf eine durch Umsturz, ja durch „Erdbeben“ (390) zu schaffende Zukunft voraus – auf den menschlich gewordenen Menschen, den ‚homo humanus‘. Der Künstler wird damit zum helllichtigen Bruder des Revolutionärs.⁹⁶ Wagner begründet damit – nach der gescheiterten Revolution von 1848 und auf dem „Trümmerfeld der Selbstzersetzung deutscher Theologie und idealistischer Philosophie“⁹⁷ – ein revolutionäres Kunst- oder besser: Künstlerprogramm, dessen Potenzen bis heute in vielfältigen Spielformen aktuell geblieben sind.

Die Frage ist allerdings berechtigt, auf welche Weise Wagner zugleich zurück zum Ursprung und voraus in die Zukunft eines anderen Sprechens gelangen will.⁹⁸ Und welche Sprache bietet sich dafür im musikalischen Drama an? Wagner plädiert

⁹⁴ „So wollen wir die kärgliche Sprache des Alltagslebens, in dem wir noch nicht das sind, was wir sein KÖNNEN, und deshalb auch noch nicht kundgeben, was wir kundgeben KÖNNEN, hinter uns werfen, um im Kunstwerke eine Sprache zu reden, in der wir einzig das auszusprechen vermögen, was wir kundgeben MÜSSEN, wenn wir ganz das SIND, was wir sein können.“ (291).

⁹⁵ Diese Überblendung von Zukunft und mythischer Urgeschichte wird Walter Benjamin am Beispiel von Charles Baudelaires ‚Tableaux parisiens‘ als einen der hervorstechenden Züge im Selbstverständnis der Epoche herausarbeiten.

⁹⁶ „Wo nun der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände sinken läßt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt, ja selbst der Philosoph nur noch deuten, nicht aber vorausverkünden kann ..., da ist es der KÜNSTLER, der mit klarem Auge Gestalten ersehen kann, wie sie der Sehnsucht sich zeigen, die nach dem einzig Wahren – DEM MENSCHEN – verlangt. Der Künstler vermag es, eine noch ungestaltete Welt im voraus gestaltet zu sehen, eine noch ungewordene aus der Kraft seines Werdeverlangens im voraus zu genießen.“ (391).

⁹⁷ Vgl. Carl Schmitt: *Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47*, Köln 1950, S.81: „Wer die Tiefen des europäischen Gedankenganges von 1830-48 kennt, ist auf das meiste vorbereitet, was heute in der ganzen Welt laut wird“. Das beschriebene Trümmerfeld habe „sich seit 1848 in ein Kraftfeld theogonischer und kosmogonischer“ – hinzuzufügen wäre: kulturevolutionärer – „Ansätze verwandelt. Was heute explodiert, wurde vor 1848 präpariert. Das Feuer, das heute brennt, wurde damals gelegt.“

⁹⁸ Vgl. auch Wilhelm Waldstein: *Richard Wagner*, Berlin 1922, S.100 f.

ja keineswegs für ein archaisierendes Sprechen, für den Gebrauch von dialektalen Wendungen oder eine Kunstsprache wie in James Joyces ‚Finnegans Wake‘. Seine Regeneration der Sprache besteht in der ‚Ring‘-Dichtung zunächst in der Verfügbarmachung älterer germanischer Sprachstufen als eines „Reservoirs ...“, aus dem die Zukunft zehren soll⁹⁹ – eine Art von „Etymonmusik“¹⁰⁰, die exemplarisch am Beispiel des Gesangs der Rheintöchter studiert werden kann (s.u.). In ‚Oper und Drama‘ hegt Wagner die Hoffnung, daß sich in den Sprachwurzeln der deutschen Sprache noch eine lebendige Energiequelle erhalten habe¹⁰¹, die sich auch den Zeitgenossen oder künftigen Zuhörern mitteilen könne.

Der deutschen Sprache fällt bei diesem Reformwerk eine privilegierte Rolle zu. Hatte Wagner in seiner Schrift ‚Die Kunst und die Revolution‘ (1849) noch behauptet, daß „das Kunstwerk der Zukunft den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalitäten hinaus umfassen“ soll¹⁰², so schlägt er nunmehr offen deutsch-nationale Töne an. Wie Heidegger später der Meinung sein wird, daß nur die deutsche Sprache – neben der griechischen – zum Denken taugte, so ist es für Wagner ausgemacht, daß „von allen modernen Opernsprachen nur die deutsche befähigt [ist], in der Weise, wie wir es als erforderlich erkannten, zur Belebung des künstlerischen Ausdruckes verwandt zu werden...“ (373). Wagners Begründung: Die deutsche Sprache sei die einzige, „die auch im gewöhnlichen Leben den Akzent auf den Wurzelsilben

⁹⁹ Ebd., S.104.

¹⁰⁰ Ein Begriff, den vor Arno Schmidt der Sprachpsychologe Karl Bühler geprägt hat – allerdings in kritischer Abgrenzung von der romantischen Ursprungsphilosophie: „Das Etymon gar vieler Wörter unserer Umgangssprache ist tot; was Wörter wie ‚Pferd‘, ‚Kuh‘, ‚Schaf‘, ‚Gans‘ einst etymisch trafen, weiß heute [1934] unter den neunzig Millionen, die des Deutschen mächtig sind, vermutlich nicht einmal jeder Zehntausendste. Und wer es weiß, dem ist und bleibt dies ein kaltes Wissen, von dem er nicht das mindeste verspürt in irgendeinem praktischen Verwendungsfall der Wörter; und auch der verwegenste Dichter könnte es nicht mehr zum Klingen bringen, wenn er sich etwa nach dem Vorbild gewisser Franzosen in poésie pure ergehen und als Lyriker eine Etymonmusik machen wollte.“ Karl Bühler: Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache, 2. unveränderte Auflage, Stuttgart 1965, S.216 f. Bühler war entgangen, daß die „gewissen Franzosen“ ihrerseits eines ihrer Vorbilder in der Etymonmusik Wagners hatten.

¹⁰¹ Die Sprachwurzeln stellten unter der „frostigen Schneedecke der Zivilisation“ (277) jene Elemente dar, in denen sich etwas von der „Unwillkür des natürlichen Sprachausdrucks“ bewahrt habe. (277).

¹⁰² Gesammelte Schriften, Bd.10, S.35. „Das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke sein.“

erhalten habe.“¹⁰³ Wer aber in einer Sprache dichten und singen will, in der der Akzent auf den Sprachwurzeln liegt, um dadurch alle Gefühlsintensitäten zu entbinden, dem biete sich allein die deutsche an.¹⁰⁴ Der höchste künstlerische Ausdruck im Drama verweist auf die deutsche Nation und ihre Sprache (373) – als eine zu schaffende.

Diese geschichtsphilosophisch und ästhetisch hoch ambitionierte Verbindung von Dichtung und Musik im musikalischen Drama hat Wagner mehr noch als durch begrifflich nachvollziehbare Argumente durch eine Reihe von stilistisch-rhetorischen Mitteln plausibel zu machen versucht, insbesondere bedient er sich einer gewagten Metaphernkette, einer wahrhaften Allegorie:¹⁰⁵ der geschlechtlichen Zeugungsmetapher. Diese Metapher ist textkonstitutiv für die gesamte Abhandlung, an allen wesentlichen Stellen der Argumentation taucht sie auf.¹⁰⁶ Es mag an der Peinlichkeit dieser Bildersprache und der über sie vermittelten sexistischen Stereotypen gelegen haben, daß die Musikwissenschaftler sie bislang nicht in ihrer eminenten Bedeutung für den Argumentationsgang von ‚Oper und Dra-

¹⁰³ Italiener und Franzosen hätten eine Sprache, deren „wurzelhafte Bedeutung“ nur auf dem Wege des Studiums älterer Sprachen verständlich sei. „Ihre Sprache spricht für sie, nicht aber sprechen sie selbst in ihrer Sprache.“ (372) schreibt Wagner, als ob er eine These des französischen Neostukturalismus vorwegnehmen würde.

¹⁰⁴ „Und wäre es dem künstlerischen Willen allein möglich, das vollendete dramatische Kunstwerk zutage zu fördern, so könnte dies jetzt nur in deutscher Sprache geschehen.“ (372). Trotz aller nationalistischen Töne verweist das ‚jetzt‘ freilich auf einen bestimmten historischen Moment. Läßt Wagner mit diesem ‚jetzt‘ die Möglichkeit offen, daß diese privilegierte Rolle einmal von einer anderen Sprache übernommen werden kann?

¹⁰⁵ ‚Allegorie‘ wird hier im Sinne der rhetorischen Tradition als Metaphernkette verstanden, nicht im Sinne Walter Benjamins als Deutungsfigur von Geschichtlichem aus dem Blickpunkt seiner Vergängnis.

¹⁰⁶ Wagner bediente sich dieser Metapher auch, um gegenüber Liszt die Zielsetzung von ‚Oper und Drama‘ zu beschreiben: „Wenn ich der Musik, als Weib, die notwendige Befruchtung durch den Dichter, als Mann, nachweisen will, so muß ich sorgen, daß dieses herrliche Weib nicht an den ersten besten Wüstling preisgegeben werde, sondern daß nur der Mann sie befruchtet, der aus wahrer unwiderstehlicher Liebe nach dem Weibe sich sehnt. Die Notwendigkeit der von dem Dichter selbst verlangten Vermählung mit der vollen, ganzen Musik, konnte ich nicht nur durch abstrakte ästhetische Definitionen – die meist ohne Verständnis und Wirkung bleiben – nachweisen: ich mußte sie aus dem Zustande der modernen dramatischen Dichtkunst selbst mit ersichtlichster Deutlichkeit herzuleiten suchen.“ Brief an Franz Liszt, in: Franz Liszt – Richard Wagner. Briefwechsel, hg. Hanjo Kesting, Frankfurt/Main 1988, S.152.

ma' erkannt haben.¹⁰⁷ Die schwierige Verbindung von Dichtung und Musik in der Wort-Tonsprache erhält durch sie den Anschein des Naturnotwendigen. Kann doch die Spannung zwischen dem Weib Musik und dem Dichtermann nur durch die Vereinigung beider, durch den Geschlechtsakt gelöst werden. Wagner mobilisiert dafür das ganze Wort- und Bildfeld von Erregen, Vermählen, Zeugen und Gebären mit allen seinen sexuellen Implikationen.¹⁰⁸ Im Kontext einer poetologisch-musikästhetischen Argumentation ein sexuelles und näherhin phallozentrisches Phantasma von dieser Massivität zu finden, ist ungewöhnlich – selbst vor dem Hintergrund der eroti-

¹⁰⁷ Allerdings hat Jean-Jacques Nattiez jüngst dieses erotisch-sexuelle Entgrenzungsphantasma – die „*métaphore sexuelle fondamentale*“ – eingehend untersucht. Vgl. Jean-Jacques Nattiez: *Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*, Paris 1990, S.60. In Unkenntnis von Feuerbach reduziert Nattiez die Liebesmetaphysik auf die Figur des Homosexuellen bzw. Androgynen. Soweit er dabei auf die Gestalt des Dichterkomponisten abhebt, der nach ‚Oper und Drama‘ weiblich-musikalische und männlich-poetische Strebungen zu einer schöpferischen Verbindung führt, hat diese These sogar einige Plausibilität. Vor den Dramen versagt dieser Deutungsansatz jedoch. Wenn Nattiez die Liebespaare Siegfried und Brünnhilde, Siegmund und Sieglinde, Tristan und Isolde auf die Formel androgyner Sexualität reduziert, hat sein Ansatz etwas Totalitäres, das sich selber ad absurdum führt. Wo den Liebenden in der Tat ihre Identität entgleitet, sieht er sogleich das Mannweibliche, das Doppelgeschlechtliche am Horizont. Man kann bei Nattiez einmal mehr beobachten, wie man sich im Gestrüpp der Wagnerschen Mythenstrukturen und Selbstdeutungen heillos verirren kann, sofern man versäumt, Wagners Sprachlehre und seine Liebeslehre miteinander in Beziehung zu setzen. – Zu Recht hat Sabine Zurmühl darauf aufmerksam gemacht, daß die erhoffte Vereinigung des Männlichen und Weiblichen im „wirklichen Menschen“ eine „soziale und psychische Utopie“ der Epoche gewesen sei. Sabine Zurmühl: *Leuchtende Liebe – lachender Tod. Zum Tochter-Mythos Brünnhilde*, München 1984, S.91.

¹⁰⁸ Der Dichter-Komponist werde unter seinem Ausdruckszwang in „wachsende Erregung bis zur Vollendung seines erschöpfenden Ausdrucks“ gelangen (240); er sei dabei gezwungen, „sich einem Element zu vermählen [eben dem der Musik], welches seine dichterische Absicht als befruchtenden Samen in sich aufzunehmen und diesen Samen durch sein eigenes, ihm notwendiges Wesen so zu nähren und zu gestalten vermöge, daß es ihn als verwirklichenden und erlösenden Gefühlsausdruck gebäre.“ – An die dionysische Metaphorik Wilhelm Heinses einerseits, die Liebeslehre Ludwig Feuerbachs andererseits anknüpfend, schreibt Wagner: „Der notwendige Drang des dichtenden Verstandes in diesem Dichten ist daher die Liebe – und zwar die Liebe des Mannes zum Weibe: nicht aber jene frivole, unzüchtige Liebe, in der der Mann nur sich durch einen Genuß befriedigen will, sondern die tiefe Sehnsucht, in der mitempfundener Wonne des liebenden Weibes sich aus seinem Egoismus erlöst zu wissen; und diese Sehnsucht ist das dichtende Moment des Verstandes. Das notwendig aus sich zu Spendende, der nur in der brünstigen Liebeserregung aus seinen edelsten Kräften sich verdichtende Samen – der ihm nur aus dem Drange, ihn von sich zu geben, d. h. zur Befruchtung ihn mitzuteilen, erwächst, ja an sich dieser gleichsam verkörperlichte Drang selbst ist – dieser zeugende Samen ist

schen Gewagtheiten der Romantiker, Wilhelm Heinses oder der Autoren des ‚Jungen Deutschland‘. Bei Wagner kommt hinzu, daß sich die erotisch-sexuellen Phantasmen mit handfesten chauvinistischen Vorurteilen verquicken, die durchaus kontradiktorisch zum Feuerbachschen Liebesuniversalismus sind.¹⁰⁹ Über solchen Äußerungen droht die eigentliche Zielsetzung von ‚Oper und Drama‘ aus dem Blickfeld zu schwinden: Die Begründung einer umstürzend neuen, erotisch-sexuell aufgeladenen Empfindungssprache als Fundament eines musikalischen Dramas, das das verdrängte Menschliche der Liebe vergegenwärtigt und damit einen Beitrag zur Regeneration kultureller und gesellschaftlicher Zustände der Gegenwart, vor allem ihrer Sprachkultur, leistet.

4. Der Gesang der Rheintöchter

Bereits bei der Publikation seiner ‚Ring‘-Dichtung (im Privatdruck 1852/dann 1862) und erst recht dann bei den ersten Aufführungen

die dichterische Absicht, die dem herrlich liebenden Weibe Musik den Stoff zur Gebärung zuführt.“ (243 f.). Alle Motive von Wagners Dramensujets sind hier versammelt: die Liebesmetaphysik, derzufolge der Mensch im Sinne von Heinses und Feuerbach erst in der ekstatisch sich steigernden Liebe von Mann und Frau ‚menschlich‘ und vollkommen wird; der Lobpreis der ‚freien Liebe‘, welche die Schranken der Sitte und der Herkunft nicht achtet (vgl. Dieter Borchmeyer: *Die Götter tanzen Cancan. R. Wagners Liebesrevolution*, Heidelberg 1992, S.15, 159), die Erlösung des Mannes von seinem eigenen Begehren in Orgasmus und Zeugung; damit seine Erlösung durch die Frau; schließlich die Verteufelung der reinen Lust (und damit der Selbstbefriedigung); endlich der Dichterkomponist als potentester ‚Mann‘ (387, 391 u.ö.), die Musik hingegen als Weib, das von ihm befruchtet wird. – Auch die vielen sexuell provokanten Sujets seiner Musikdramen – ob Geschwisterinzeß (Siegfried und Sieglinde), außereheliche Liebe (Tristan und Isolde) oder Venusbergphantasma (Tannhäuser) – finden hier ihre Begründung, ebenso wie der phallische Charakter der Orchestermelodie, das brünstig Schwellende, das überhitzt Erregte, das geradezu bildlich zum Orgasmus drängt. Dieter Schnebel hat diesen Aspekt am Beispiel des 2. Akts von ‚Tristan‘ kommentierend beschrieben in: *Aktualität Wagners*, in: Dieter Schnebel: *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, Köln 1972, S.85-101.

¹⁰⁹ Wagner sinkt hier zuweilen auf das Niveau von Herrenwitzen herab, wenn er etwa die These: „Die Musik ist die Gebälerin, der Dichter der Erzeuger.“ (118) im einzelnen durchführt: Die italienische Opernmusik sei „eine Lustdime“, weil sie sich nicht rückhaltlos dem Manne hingebe; die französische Opernmusik sei dagegen eine „Kokette“, weil sie das Bewundert- und Geliebtwerden durch andere Menschen liebe; die deutsche Opernmusik schließlich eine „Prüde“, weil ihre Tugend in der Lieblosigkeit bestehe. (119-121). Nur in Beethovens ‚Chorsymphonie‘ (also der 9. Symphonie) und in Mozarts Opern werde die Musik das „unbedingt liebende Weib“ (122).

des Musikdramas hat Wagner bei seinen Zeitgenossen Unverständnis, ja Hohn für die Verse seiner Dichtung geerntet: ‚Stotterpoesie‘, ‚sprachverrenkender Schwulst‘, ‚unnützer Wortschwall‘, ‚Wortgeklingel und Wortkram‘, ‚Wigalawaia-Wahnsinn‘, so und anders lauteten die Schmähungen.¹¹⁰ Nicht von ungefähr richteten sie sich besonders gegen die erste Szene des ‚Ring des Nibelungen‘.¹¹¹ Auf dem Grunde des Rheins kreisen da in schwimmender Bewegung die drei Rheintöchter, und eine von ihnen singt in jauchzendem Lallen:

Weia! Waga!
 Woge, du Welle,
 Walle zur Wiege!
 Wagalaweia!
 Wallala weiala weia!¹¹²

Wo hatte es dies vor Wagner gegeben, daß ein Drama mit kindlichem Gestammel anhub? Und nun gar in einem ‚Bühnenfestspiel‘, das nichts weniger als ein großes Weltendrama sein wollte? An Parodien hat es denn auch nicht gefehlt.¹¹³

Wagner war freilich gerade in dieser Passage mit besonderer Vorsicht zu Werke gegangen, als ein wahrer ‚Poeta doctus‘. Er glaubte, bei seiner Erfindung die Rückendeckung durch die zeitgenössische Philologie und Grammatik zu haben. Nur dank des philologischen Studiums sei er auf den dichterischen Einfall gekommen, hat er später bekannt: „Dem Studium J. Grimms entnahm ich einmal ein altdeutsches ‚Heilawac‘, formte es mir, um für meinen Zweck es noch geschmeidiger zu machen, zu einem ‚Weiawaga‘ (eine Form, welche wir heute noch in ‚Weihwasser‘ wiedererkennen), leitete hiervon in die verwandten Sprachwurzeln

¹¹⁰ Dies sind Äußerungen aus dem ‚Wörterbuch der Unhöflichkeit‘, einer posthumen Sammlungen von diskriminierenden zeitgenössischen Stellungnahmen gegen Wagner. Wörterbuch der Unhöflichkeit. Richard Wagner im Spiegel der Kritik, hg. Wilhelm Tappert, München 1967 [Erstausgabe 1876].

¹¹¹ „Diese unausgesetzte Buchstaben- und Lautspielerei umschwirrt uns wie ein lästiger Schwarm von Wespen“, schreibt der Wiener Kritiker Eduard Hanslick über ‚Rheingold‘. „Man schaukelt bei der Lektüre dieses poetischen Ungetüms seekrank zwischen Aerger und Lachen. Ein wahres Glück, daß man bei der Aufführung selbst fast nichts von den Textworten versteht.“ Zitiert nach: Richard der Einzige. Parodien, Satire, Karikatur, hg. Hermann Hakel, Wien/Hannover/Bern 1963, S.153.

¹¹² R. Wagner: Gesammelte Schriften, Bd. 4, S.15.

¹¹³ Vgl. Richard der Einzige. Parodien, Satire, Karikatur, S.151 ff.

‚wogen‘ und ‚wiegen‘, endlich ‚wellen‘ und ‚wallen‘ über und bildete mir so, nach der Analogie des ‚Eia popeia‘ unserer Kinderstubenlieder, eine wurzelhaft syllabische Melodie für meine Wassermädchen.“¹¹⁴

Wagner gewährt hier Einblick in seine poetische Werkstatt. Da stößt er bei der Lektüre von Jacob Grimms ‚Deutscher Mythologie‘ (Göttingen 1844) oder auch der ‚Deutschen Grammatik‘ (3. Auflage, Göttingen 1840)¹¹⁵ auf das mhd. Wort ‚heilawac‘ (was soviel wie ‚heiliges Wasser‘ bedeutet)¹¹⁶, transformiert dieses in ‚Weia! Waga!‘, verbindet es mit klangmalerisch verwandten hochdeutschen Verbformen wie ‚wogen‘, ‚wiegen‘, ‚wellen‘ und ‚wallen‘ und erfindet schließlich in Analogie zu ‚Eiapopeia‘ die Lautsequenz „Wagalaweia!/Wallala weiala weia!“. Wahrhaft eine synthetisch gewonnene Etymonmusik! Das Produkt dieser poetischen Ableitung nennt er eine „wurzelhaft syllabische Melodie“. Solche Melodien können weiter variiert werden, wie dies in der ersten Szene des ‚Rheingold‘ geschieht, wenn „Weia! Waga!“ zu anderen Klanggestalten wie „Weia! Waga! ... Wagalaweia! Wallala weiala weia!“ oder „Heiajaheia! Heiajaheia! Wallalallalala heiajahei!“ verändert wird.

Unter sprachlich-phonologischem Gesichtspunkt läßt sich die Analyse der Klanggestalt dieser Verse noch weiter treiben. Im Rheintöchter-Gesang fehlen etwa die harten Reibe- und Verschuß- bzw. Explosivlaute (wie ‚p‘, ‚t‘, ‚k‘ und ‚sch‘, ‚z‘, ‚ch‘), andererseits wird sparsamer Gebrauch von hellen Vokalen wie ‚i‘ gemacht, das ‚u‘ fehlt ganz. Die Verse entsprechen damit recht genau dem, was Roman Jakobson später an der Kinder- bzw. Ammensprache als universelle Eigenschaften aufzeigen wird: weiche Konsonanten

¹¹⁴ Richard Wagner: An Friedrich Nietzsche (Öffentlicher Brief vom 12. Juni 1872.), in: Gesammelte Schriften, Bd.13, S.117. – An Wagner schließen die Worterklärungen an, welche in den Reclam-Textausgaben zu finden sind. Diese weisen – ohne auf Wagners Anteil an dieser Sprachbildung einzugehen – z. B. aus, daß ‚Wag(a)‘, ‚Wagala‘ das ‚wogende Gewässer‘, ‚Wallala‘ ein Jauchzer und ‚weia, weiala‘ ‚heilig, weiblich‘ bedeutet. Vgl. Richard Wagner: Das Rheingold, hg. Georg Richard Kruse, Leipzig 1943, S.25.

¹¹⁵ Vgl. Werner Breig: Der Rheintöchtergesang in Wagners ‚Rheingold‘, in: Allgemeine Musik-Zeitung 37/1980, S.241-263. Vgl. weiterhin Volker Mertens: Die Grimms, Wagner und Wir, S.113-132. – Mertens weist die ‚heilawac‘-Stelle lediglich für die ‚Mythologie‘ aus, vgl. S.113.

¹¹⁶ Jacob Grimm: Deutsche Mythologie, Bd.1, 4. Auflage, Berlin 1975, S.485 f. – Der Eintrag ‚heilawac‘ findet sich auch in der 3. Auflage von Jacob Grimms ‚Deutscher Grammatik‘ unter dem Stichwort „‚vegs‘ (fluctus), also Wasser. mhd. heila-wac (lustralis aqua) ...“

und klingende Vokale, Vorherrschen der einsilbigen, aus Vokal und Konsonant gebildeten Morpheme, Reduplikation der Silben und lautmalerische Strukturen.¹¹⁷

Nun ist für die Dichtung des ‚Rheingolds‘ allerdings bezeichnend, daß der Sprache der Rheintöchter bereits in der ersten Szene die des Alberich entgegengesetzt wird. Dieser, aus dem Abgrund steigend und dem Spiel der Rheintöchter voyeuristisch zugetan, gebraucht mit Vorliebe eben das von den Rheintöchtern ausgesparte phonologische Material, die scharfen und hellen ‚i‘, die nasalen ‚n‘, die Verschlußlaute ‚k‘ und ‚t‘ und die Reibelaute ‚ch‘, verbunden mit kurzatmigen Perioden und heftigen Akzenten:

He he! Ihr Nicker!
Wie seid ihr niedlich,
Neidliches Volk!
Aus Nibelheims Nacht
Naht‘ ich mich gern,
Neigtet ihr euch zu mir.¹¹⁸

Auf sprachklanglicher Ebene, oder mit Wagner gesagt: auf der Ebene der „wurzelhaft syllabischen Melodien“ wird der Gegensatz zwischen den Welten der Rheintöchter und des Finsterlings Alberich hörbar, bevor noch das Geschehen sich dramatisch zuspitzt. Deutlich wird, was es heißt, wenn Wagner in ‚Oper und Drama‘ postuliert, daß die „dichterisch-musikalische Periode“ die Keimzelle des ganzen Musikdramas sein soll. Deutlich wird auch die Sorgfalt, die Wagner der Klanggestalt seiner Dichtung zugewandt hat – eine Lautpoesie *avant la lettre*, die allerdings stets auf die Verbindung mit der Musik bezogen bleibt.

Nach Wagners Lehre in ‚Oper und Drama‘ stellen die betonten Sprachwurzeln – gebildet aus Vokal und begrenzendem Konsonanten – die Wurzeln unserer Sprache schlechthin dar, damit auch die Wurzeln der Verssprache im Musikdrama. In ihnen verdichtet sich die ursprüngliche Intensität des Gefühlsausdrucks. Der ‚Ring‘ ist voller vokalischer Äußerungen, die gewissermaßen noch vor

¹¹⁷ Jakobson schließt an den empirischen Nachweis von Anthropologen und Sprachwissenschaftlern an, wonach es eine Tendenz auch von nicht miteinander verwandten Sprachen gibt, „ähnliche Wörter für Vater und Mutter auf der Grundlage der kindersprachlichen Formen zu entwickeln.“ Roman Jakobson: Warum ‚Papa‘ und ‚Mama‘? (1960), in: Aufsätze zur Linguistik und Poetik, hg. Wolfgang Raible, Frankfurt/Main/Berlin/Wien 1979, S.107.

¹¹⁸ Gesammelte Schriften, Bd.4, S.16.

ihrer konsonantisch-zivilisatorischen Prägung stehen – Naturlaute, die einen spontanen Gefühlsausbruch signalisieren: Neben den selig lallenden Rheintöchtern etwa der kreischend- stöhnende Mime: „Ohe! Ohe! Au!“ oder der kichernde Mime: „Hihihi!“; der niesende Alberich; das auflachende und jauchzende „Hojotoho! Hojotoho! Heiaha! Heiaha! Heiahaha!“ von Brünnhilde und den Walküren; der einen „lachenden Laut“ ausstoßende oder prustende Riesenwurm Fafner; der singende Waldvogel; das dumpf-aggressive „Hoiho! Hoihohoho“ von Hagen und seinen Mannen – vokale Ausdrucksformen bezeichnenderweise ohne stark artikulierende Konsonanten.

Kein Zufall, daß Wagners großes Weltgedicht mit einem solchen Ausdruck beginnt. Wagner dichtet im Gesang der Rheintöchter einen Sprach-Entstehungsmythos. Er zeigt jenes Sprechen und Singen auf, das unserem zivilisierten Sprechen in mythischer Vorzeit vorausgeht – und uns in Zukunft vielleicht bevorsteht.¹¹⁹ Eine Äußerung des jungen Nietzsche trifft hier den Kern der Sache: „Wagner zwang ... die Sprache in einen Urzustand zurück, wo sie fast noch Nichts in Begriffen denkt, wo sie noch selber Dichtung, Bild und Gefühl ist“.¹²⁰ Sollte dies nicht eine der Utopien der Lautpoesie im 20. Jahrhundert werden, etwa bei Hugo Ball und bei den deutschen Dadaisten?

Zugleich hat Wagner mit dem Rheintöchtergesang ein sprachliches Äquivalent für das geschaffen, was sich im instrumentalen Vorspiel des ‚Rheingold‘ ereignet. Wie in der Musik eine Art von akustischer Weltentstehung dargestellt wird, mit einem immer bewegteren Es-Dur Akkord, der aus Tiefe und Finsternis zu strahlendem Licht hervorbricht¹²¹, so kann an den Wechselgesängen der Rheintöchter und des Alberich verfolgt werden, wie die Sprache aus ihrem musikalisch-vokalischen (Ur-) Zustand sich in eine konsonantenreiche, Gegenstände bezeichnende und reflektierende Gestalt verwandelt – wahrhaft eine Sprach-Ursprungsmusik, die zugleich die Stimmphysiognomien ihrer Sprecher/Sänger determi-

¹¹⁹ Nicht von ungefähr wird diese Musik von tanzhaften Bewegungen begleitet, wenn die Rheintöchter „in anmutig schwimmender Bewegung“ im Wasser schwerelos zu schweben scheinen. Gesang, Tanz und Musik sind hier in ursprünglicher Einheit vereinigt, so wie Wagner dies für den Ursprung des Menschengeschlechts unterstellte.

¹²⁰ Friedrich Nietzsche: Richard Wagner in Bayreuth, Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, Bd.1, S.486.

¹²¹ Vgl. Wagners suggestive Beschreibung des „sommnambulen Zustands“, in dem er sich beim Einfall dieses Vorspiels in Italien befand, in: Mein Leben, Bd.2, S.60.

niert. Wagners musikalische Physiognomik der Sprachen und der Stimmen ist hier als dichterisches und als kompositorisches Verfahren einsehbar.

5. Nietzsche über Akzent und Melodiebildung bei Wagner

Wagner entfernte sich seit 1854 mehr und mehr von den Prämissen von ‚Oper und Drama‘. Die Lektüre von Schopenhauer, die Kompositionserfahrung von ‚Tristan und Isolde‘ und anderes mehr bewirkten eine Abkehr vom Phonozentrismus seiner Züricher Zeit. Statt von der Worttonsprache konzipierte er das musikalische Drama nun von der Musik her.¹²² In seinem ‚Beethoven‘- Aufsatz (1870) spricht er von der „neuen Bedeutung, welche jetzt die Vokalmusik in ihrem Verhältnis zur reinen Instrumentalmusik erhält.“¹²³ Die Dimension des Auges setzt er herab; und Darsteller, Gebärden und Worttonmelodie treten in den Hintergrund¹²⁴, sie werden wie Instrumente des Orchesters behandelt.¹²⁵ Die Musik besitze die Gabe, von der sichtbaren Welt zu abstrahieren und „das Traumbild zu deuten, das der Musiker im tiefsten Schläfe selbst erschaut hat.“¹²⁶ Die „Hellsichtigkeit des tiefsten Welttraumes“¹²⁷ im Medium der reinen Musik vermag demnach das Wesen des Weltwillens selber zu ergründen, damit auch die menschlichen Gebärden und Sprachlaute – tiefer als jede Worttonsprache.¹²⁸

Statt den Weg dieser impliziten Selbstkritik nachzuzeichnen, soll im folgenden die explizite Kritik an Wagners Konzept der Worttonsprache in Erinnerung gerufen werden, die Friedrich Nietzsche

¹²² Vgl. Carl Dahlhaus: Wagner und Schopenhauer, in: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S.467 ff., bes. S.473; K. Kropfinger: Wagners Musikbegriff und Nietzsches ‚Geist der Musik‘, S.7 ff.

¹²³ Gesammelte Schriften, Bd.8, S.185.

¹²⁴ Nach Wagner spricht „die Musik das innerste Wesen der Gebärde mit solch unmittelbarer Verständlichkeit aus, daß sie, sobald wir ganz von der Musik erfüllt sind, sogar unser Gesicht für die intensive Wahrnehmung der Gebärde depotenziert, so daß wir sie endlich verstehen, ohne sie selbst zu sehen.“ Ebd., S.160.

¹²⁵ Ebd., S.186.

¹²⁶ Der taube Beethoven ist demgemäß für Wagner „das An-sich der Welt als wandelnder Mensch!“ Ebd. S.175.

¹²⁷ Ebd., S.164.

¹²⁸ Welche Folgerungen diese Veränderungen für die Bestimmung des Begriffs des Musikdramas haben, zeigt Carl Dahlhaus in: Carl Dahlhaus: Die Musik, in: Richard-Wagner-Handbuch, S.197-222; vgl. ders.: Wagners Stellung in der Musikgeschichte, in: Richard-Wagner-Handbuch, S.60-85.

formuliert hat. Was dessen späten Äußerungen über Affektrhythmik, Melodiebildung und Theatrokratie bei Wagner so faszinierend macht, ist die besondere Weise, wie hier ein philologischer mit einem psychopathologischen Deutungsansatz eingeführt wird.

Der Ausgangspunkt Nietzsches ist scheinbar abgelegen: Im Gegensatz zu einer ganzen Interpretationsgeschichte hat er bereits in seinen Baseler Vorlesungen über Rhetorik von 1871 – also in der Zeit der ersten Begegnung mit Wagner – nachzuweisen versucht, daß die antike Metrik ausschließlich eine „rein quantierende Rhythmik“ kennt, „daß der rhythmische Reiz exakt in den Zeitquantitäten und deren Verhältnissen gelegen habe, und nicht, wie beim deutschen Hexameter, im Hopsasa des Iktus“. ¹²⁹ Aus dieser metrischen Beobachtung zieht Nietzsche weitreichende Schlüsse: Der deutsche Vers von Klopstock und Hölderlin hat nach dieser These kaum eine Verwandtschaft mit dem griechischen, so sehr sich die Dichter auch darauf berufen mochten. „Das Strengernehmen der Dauer einer Silbe war es eben, was in der antiken Welt den Vers von der Alltagsrede abhob: was bei uns Nordländern ganz und gar nicht der Fall ist. Es ist uns kaum möglich, eine rein quantitierende Rhythmik nachzufühlen, so sehr sind wir an die Affekt-Rhythmik des Stark und Schwach, des crescendo und diminuendo gewöhnt.“ ¹³⁰

Diese Einsicht, die übrigens von der Klassischen Philologie weitgehend bestätigt werden sollte, macht Nietzsche nach dem Bruch mit Wagner auch für die Bewertung von dessen Musikdrama fruchtbar. Ist der akzentuierende Stabreimvers nicht ein Musterbeispiel für das „Hopsasa des Iktus“? Bringt Wagner damit nicht gewisse Tendenzen der neuzeitlichen ‚nervösen‘ Metrik zu ihrem Höhepunkt, so sehr er sich auch auf die Archaik des Stabreims berufen mochte? ¹³¹ Der späte Nietzsche läßt sich auf eine

¹²⁹ Nietzsche an Carl Fuchs, (vermutlich Mitte April 1886), in: F. Nietzsche: Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, hg. Giorgio Colli und Maz-zino Montinari, Bd.7, München 1986, S.178. – Vgl. Dieter Schellong; ‚... und im kleinsten luxuriert.‘ Zur Bedeutung von Nietzsches Diagnose der *Décadence* in der Musikpraxis, in: Nietzsche-Studien 13/1984, S.412 ff. Schellong rekonstruiert Nietzsches Rezeption von Carl Fuchs' Buch ‚Die Zukunft des musikalischen Vortrags und sein Ursprung. Studium im Sinne der Riemannschen Reform und zur Aufklärung des Unterschiedes zwischen antiker und musikalischer Rhythmik‘ (Danzig 1884). – Vgl. weiterhin Fritz Bornmann: Nietzsche's metrische Studien, in: Nietzsche-Studien 18/1989, S.472-489.

¹³⁰ F. Nietzsche an Carl Fuchs, Sämtliche Briefe, Bd.7, S.178.

¹³¹ Es wäre eine interessante Frage, inwieweit sich diese Urteile auch der Erfahrung der spezifischen Aufführungs- und Gesangspraxis in Bayreuth verdanken, deren

Diskussion der kultur- und sprachreformerischen Ambitionen, wie sie Wagner in ‚Oper und Drama‘ begründete, nicht mehr ein. Was ihn nun interessiert, sind vielmehr die Auswirkungen dieser Affekt-Rhythmik auf die Melodik und auf die musikalische Kultur schlechthin. Gehe die Dominanz des Affektrhythmus in Wagners Stabreimvers mit dessen ‚crescendo und diminuendo‘ doch eindeutig zulasten der Melodiebildung. Nietzsches Diagnose ist radikal: „Verfall des melodischen Sinns, ... die immer größere Aufmerksamkeit auf die einzelne Gebärde des Affekts ..., die immer größere Fertigkeit im Vortrag des einzelnen, in den rhetorischen Kunstmitteln der Musik, in der Schauspiel-Kunst, den Moment so überzeugend wie möglich zu gestalten.“¹³²

Die Affekt-Rhythmik der modernen Versmelodie – weit entfernt davon, „sinnlich vollendeter Sprachausdruck“ zu sein, in dem eine neue Weise des Sprechens und Fühlens sich ankündigt – geht für Nietzsche Hand in Hand mit einer Theatralisierung und Rhetorisierung der Kunst. In Wagners Behandlung von Rhythmus und Akzent dokumentiert sich dieser Wirkungswille der modernen Künste auf exemplarische Weise.

Nietzsche erblickt hierin auch den Grund für das, was er – mit den Begriffen der zeitgenössischen, vor allem französischen Psychiatrie¹³³ – als die pathologisch-hysterische Wirkung von Wagners Musik beschreibt. Das *Espressivo* um jeden Preis lasse keinen Raum für freies Atmen. Wagners Kunst habe vorab die Physiologie wider sich, sie erzeuge Unwohlsein, Schweißausbruch, wirke bei Frauen gar bis ins Rückenmark hinein¹³⁴, habe hypnotische Kraft, die in somnambulische Ekstase versetze¹³⁵ und führe zu einer „Gesamt-Excitation der ganzen nervösen Maschinerie“.¹³⁶ Von

Zeuge Nietzsche wurde. Zu der wichtigen Frage ‚Sprachgesang oder Belcanto? Wagners Sänger, die Bayreuther Schule und die Entwicklung des Wagner-Gesangs‘ vgl. Jens Malte Fischer: Große Stimmen. Von Enrico Caruso bis Jessye Norman, Stuttgart 1993, S.229 ff.

¹³² F. Nietzsche an Carl Fuchs, Sämtliche Briefe, Bd.7, S.176.

¹³³ Vgl. E. Koppen: Dekadenter Wagnerismus, S.317 ff.

¹³⁴ F. Nietzsche: Sämtliche Werke, Bd.13, S.136 f. – Nietzsche liest die pathologische Wirkung von Wagners Musik mit einer gewissen Vorliebe an den Zuhörerinnen ab, mit einer misogynen Häme, die ihresgleichen sucht, etwa: Wagner „hypnotisiert die mystisch-erotischen Weibchen, indem seine Musik den Geist eines Magnetiseurs bis in ihr Rückenmark hinein fühlbar macht (– man beobachte das Lohengrin-Vorspiel in seinen physiologischen Einwirkungen auf die Sekretion und.“ Ebd.

¹³⁵ Sämtliche Werke, Bd.12, S.543.

¹³⁶ Ebd., S.118.

ungesunder Wirkung sei insbesondere der Rhythmus.¹³⁷ Wagners Musik ist für den späten Nietzsche die Verkörperung der ‚Décadence‘ und der modernen ‚Nervenkunst‘, in ihr verschwistern sich unauf löslich Erscheinungen der nervösen Verfeinerung des ästhetischen Fühlens mit solchen der Degenerescenz und des Pathologischen.

Nietzsche entgeht nicht, daß Wagner dem „Symmetrischen“ in seiner Versmelodie, also den regelmäßig alternierenden Versformen, abgeneigt ist. Vor allem in den ‚Meistersingern‘ verzögere er „mit Vorliebe die Viertaktperioden in fünftaktige ..., die sechstaktigen in siebentaktige“.¹³⁸ Nietzsche will darin Wagners Willen des „Lebendig-machen-wollens um jeden Preis“ erkennen – eine Technik, die er mit der spätbarocken Arabeskentechnik Berninis parallelisiert.¹³⁹

Seinen psychopathologischen Deutungsansatz wendet Nietzsche nicht nur auf Wagners Worttonsprache an, sondern auch auf die Figurencharakterisierung in den musikalischen Dramen. Diese deutet er als Ausdruck „einer psychologisch-physiologischen Analyse kranker Zustände“.¹⁴⁰ Nietzsche schließt dabei an die Wagner-Deutung durch Charles Baudelaire an.¹⁴¹ Doch überbietet

¹³⁷ Sämtliche Werke, Bd.13, S.510 f. – Nietzsches späte Wagner-Deutung wird vulgarisierend von Max Nordau und anderen aufgenommen. Vgl. Nordaus Attacken auf Wagner in „Entartung“ (1892). Der „eine Richard“ sei „allein mit einer größeren Menge Degeneration vollgeladen als alle anderen Entarteten zusammen.“ Wagners Wirkung auf die Zeitgenossen erklärt Nordau aus den Besonderheiten des „Nervenlebens der Gegenwart“. Wagner habe das Glück gehabt, so lange zu leben, „bis die allgemeine Entartung und Hysterie genügend vorangeschritten war.“ Zitiert nach Sabine Zurmühl: Leuchtende Liebe – lachender Tod. Zum Tochter-Mythos Brünnhilde, München 1984, S.92.

¹³⁸ Nietzsche an Carl Fuchs am 29. Juli 1877, Sämtliche Briefe, S.261 f.

¹³⁹ In der Tat war die ‚Vivezza‘, die Verlebendigung des Affektgeschehens, für spätbarocke Künstler eine zentrale ästhetische Forderung. Und sie ging bereits damals zusammen mit einer Theatralisierung und Rhetorisierung der Künste. Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus: Wollust und Grausamkeit, Affektenlehre und Affektdarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von ‚Agrippina‘, Göttingen 1986, S.127 f.

¹⁴⁰ Sämtliche Werke, Bd.13, S.465.

¹⁴¹ Charles Baudelaire hatte Wagners Musik wohl als erster als moderne Nervenkunst beschrieben. In ‚Richard Wagner et Tannhäuser à Paris‘ (1861) wird der Komponist als der Typus des modernen Künstlers schlechthin vorgestellt, mit seiner „intensité nerveuse, la violence dans la passion et dans la volonté“. Wagner sei „actuellement le représentant le plus vrai de la nature moderne“. Er sei ein „esprit romantique“, mit den ambivalenten Zügen der Exuberanz des Ausdruckswillens und zugleich der übersteigert ausgebildeten Fähigkeit zum Leiden, mit verfeinerter Nervosität und überbordender Gesundheit, antik und modern zugleich. Ch.Baudelaire: Curiosités esthétiques, Paris 1962, S.719 u. a. – Vgl. Philippe Lacoue-Labarthes: Musica ficta (figures de Wagner), Paris 1991.

er sie – wie vor allem Erwin Koppen und Mazzino Montinari gezeigt haben – mit Hilfe der Dekadenzlehren der französischen Psychologen und Psychiater.¹⁴² Verbrecher und Prostituierte, Alkoholiker und Neurotiker, Degenerierte und Irrenh usler¹⁴³ – das sind die Leitfiguren jener Dekadenz, in deren Zeichen Nietzsche das zeitgenössische Europa sieht. In Wagners Opern glaubt er all diese Figuren wiederzufinden.¹⁴⁴ Seine Kritik rührt besonders an den wunden Punkt der Sexualität. Wie er gegenüber Malwida von Meysenbug vertraulich äußert, verspürt er „tiefsten Haß gegen die ekelhafte Sexualität der Wagnerschen Musik“.¹⁴⁵ Es ist hier nicht der Ort, diese eigentümliche Passion Nietzsches nachzuzeichnen oder zu ergründen.¹⁴⁶ Recht bedenkenlos jedenfalls konstruiert er ein literaturpsychologisches Wechselverhältnis zwischen Wagners Werken und dessen Biographie.¹⁴⁷

¹⁴² M. Montinari hat auf die „sonderbare Spitalluft“ aufmerksam gemacht, die dank dieser Rezeption in die späten Schriften Nietzsches eingegangen sei, der „Einbruch des Medi-zynischen“ Vgl. Mazzino Montinari: Nietzsche lesen: Die Götzen-Dämmerung, in: Nietzsche-Studien 13/1984, S.76. Montinari verweist auf Schriftsteller wie Paul Bourget, Ernest Renan und die Brüder Goncourt, an deren Diagnose der Moderne Nietzsche anschließen konnte. – Vgl. zu diesem Komplex auch E. Koppen: Dekadenter Wagnerismus, S.278-339, bes. 281 ff., 317 ff.

¹⁴³ Das Werk des mit Charcot an der Salpêtrière arbeitenden Charles F r : *D g n rescence et criminalit * (1888) hatte Nietzsche ausführlich exzerpiert.

¹⁴⁴ Die Wagnerschen Heldinnen sind ihm dementsprechend „ein Präparat zu allerlei neurotisch-hypnotisch-erotischen Experimenten Pariser Psychologen.“ Eine Anspielung auf die berühmten Experimente Charcots, des Pariser Lehrers von Freud, mit Hysterikerinnen. Vgl. Sämtliche Werke, Bd.13, S.407. „Lauter Krankheitsgeschichten in Musik gesetzt, lauter interessante F lle, lauter ganz moderne Typen der Degenerescenz, die uns gerade deshalb verständlich sind. Nichts ist von den jetzigen Ärzten und Physiologen besser studiert als der hysterisch-hypnotische Typus der Wagnerschen Heldin ... Senta, Elsa, Isolde, Brünnhilde, Kundry: eine artige Galerie von Krankheitsfällen ... Gegen die Helden Wagners ist zunächst einzuwenden, daß sie allesamt einen krankhaften Geschmack haben – sie lieben lauter Weiber, die ihnen zuwider sein müssen ... Sie lieben lauter unfruchtbare Weiber.“ Ebd., S.465.

¹⁴⁵ F. Nietzsche an Malwida von Meysenbug, 20.10.1888, Sämtliche Briefe, Bd.8, S.457.

¹⁴⁶ Vgl. dazu die ausgewogene Darstellung von Peter Wapnewski: Nietzsche und Wagner, in: Wagner-Handbuch, S.418 f.

¹⁴⁷ „Wagner, im Banne jener unglaublich krankhaften Sexualität, die der Fluch seines Lebens war, wußte nur zu gut, was ein Künstler damit einbu t, daß er vor sich die Freiheit, die ACHTUNG verliert. Er ist verurteilt, Schauspieler zu sein. Seine Kunst selbst wird ihm zum beständigen Fluchtversuch, zum Mittel des Sich-Vergessens, des Sich-Bet ubens – es verändert, es bestimmt zuletzt den Charakter seiner Kunst. Ein solcher ‚Unfreier‘ hat eine Haschisch-Welt nötig, fremde, schwere einhüllende Dünste, alle Art Exotismus und Symbolismus des

Allerdings hat Nietzsche diesen so pathologisierten Wagner „einen Glücksfall“ für den Philosophen genannt.¹⁴⁸ Durch Wagner rede „die Modernität ihre intimste Sprache“. Wo fände der Philosoph „für das Labyrinth der modernen Seele einen eingeweihteren Führer, einen beredteren Seelenkündiger“?¹⁴⁹ Wagner ist für ihn der Repräsentant der europäischen Dekadenz. Im Zeichen des „Hysterismus in der Musik“ schließen sich seine Affektrhythmik, die dekadente Sexualität seiner Dramenfiguren und schließlich seine ‚Theatrokratie‘ zusammen.

Zu diesem Komplex – Wagner als Schauspieler¹⁵⁰ – hat Nietzsche einige aufschlußreiche Überlegungen hinterlassen. Ex negativo treten sie in den drei Forderungen hervor, die Nietzsche an die Kunst richtet: „Daß das Theater nicht Herr über die Künste wird. Daß der Schauspieler nicht zum Verführer der Echten wird. Daß die Musik nicht zu einer Kunst zu lügen wird.“¹⁵¹ Wagners Kunst sei von allem das Gegenteil, in ihr triumphiere die „Theatrokratie“¹⁵² und mit ihr der Versuch, die Massen zu verführen – so großartig mancher „Geniestreich der Verführung“ auch sei: „Man ist Schauspieler damit, daß man eine Einsicht vor dem Rest der Menschen voraus hat“, schreibt Nietzsche: „Was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein. Der Satz ist von Talma formuliert: er enthält die ganze Psychologie des Schauspielers, er enthält – zweifeln wir nicht daran! – auch dessen Moral. Wagner’s Musik

Ideals, nur um SEINE Realität einmal loszusein, – er hat Wagnersche Musik nötig...“ Sämtliche Werke, Bd.13, S.601. „Die Prinzipien und Praktiken Wagners sind allesamt zurückführbar auf physiologische Notstände; sie sind deren Ausdruck (‚Hysterismus‘ als Musik). ... Die Schädliche Wirkung der W[agnerschen] Kunst beweist deren tiefe organische Gebrechlichkeit, deren Korruption.“ Ebd., S.510 f.

¹⁴⁸ Sämtliche Werke, Bd.6, S.53. – Wagner ist für Nietzsche „unser grösster Miniaturist“ (Sämtliche Werke, Bd.7, S.28), trotz des Willens zur großen Form und zum großen Stil: „In seiner Kunst ist auf die verführerischste Art gemischt, was heute alle Welt am nöthigsten hat, – die drei grossen Stimulantia der Erschöpften, das Brutale, das Künstliche und das Unschuldige (Idiotische).“ Ebd., S.23.

¹⁴⁹ Sämtliche Werke, Bd.6, S.12.

¹⁵⁰ Bereits im 5. Buch der ‚Fröhlichen Wissenschaft‘ hatte Nietzsche in polemischer Absicht eine Anthropologie des Schauspielers skizziert: ‚Lust an der Verstellung‘, ‚Falschheit mit gutem Gewissen‘, ‚Überschuß an Anpassungsfähigkeiten aller Art‘ werden als Erkennungszeichen des schauspielerischen Instinkts gewertet. Für drei Gruppen vor allem sei das Schauspielertum Mittel im Überlebenskampf, für ‚die Familien des niederen Volkes‘, für die Juden und für die Frauen. Sämtliche Werke, Bd. 3, S.609.

¹⁵¹ Sämtliche Werke, Bd.6, S.39.

¹⁵² Ebd., S.42.

ist niemals wahr. – Aber man hält sie dafür: und so ist es in Ordnung.“^{153/154}

Nietzsche reaktualisiert hier nicht einfach Platons Dichter-Kritik. Die Scheinhaftigkeit der Kunst ist für ihn vielmehr ein essentieller Wesenszug, der die Kunst in ihrem Wert keineswegs herabsetzt. Es zeichnet den Künstler geradezu aus, daß er ein Bewußtsein von der Unvermeidlichkeit des Scheins in der Kunst besitzt. Ein Versfragment aus dem Herbst 1884 lautet: „Der Dichter, der lügen kann/wissentlich, willentlich/Der kann allein die Wahrheit reden.“¹⁵⁵ Wie auch anders, wenn „Wahn und Irrthum“ eine „Bedingung des erkennenden und empfindenden Daseins“ sind?

Nietzsches späte Wagner-Kritik enthüllt sich als ein vielschichtiges Vexierbild. Sehr persönliche wie auch grundsätzliche ästhetische, philologische und psychopathologische Erwägungen treten hier zusammen. Im Hintergrund steht eine Kulturkritik der Gegenwart, zumal eine Kritik von Kultur und Politik des kaiserlichen Preußen im „klassischen Zeitalter des Kriegs“.¹⁵⁶ In Wagner findet Nietzsche wieder, was die öffentliche Kultur Preußens bestimmt: die Theatralik der Macht und die Verführung der Massen durch die Herrschaft von Gebärde und Attitüde, das Operieren mit den großen Leidenschaften und dem großen Stil¹⁵⁷, schließlich

¹⁵³ Ebd., S.39. – Nietzsche bezieht sich hier auf François Joseph Talma (1763-1826), einen französischen Schauspieler, von dem er in seine Notizbücher eine längere Äußerung exzerpierte. (Sämtliche Werke, Bd. 13, S.30 f.). Dort findet sich die epigrammatisch zugespitzte Formel übrigens nicht, wohl aber der Sachverhalt: Talma empfiehlt dem Schauspieler das genaue Studium der Leidenschaften und ihres Ausdrucks, doch solle deren Darstellung nie selber leidenschaftlich sein, sondern vielmehr in tausendfacher Wiederholung einstudiert und geübt. „Ah, nous ne sommes pas la nature, nous ne sommes que l'art, qui ne peut tendre qu'à imiter.“ (Ebd., S.31). „Der Schauspieler (Talma) – das, was wahr werden soll, darf nicht wahr sein...“ (Ebd., S.209) – Und später: „Erster Satz aller Theater-Optik: was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein. – Der Schauspieler hat das Gefühl nicht, das er darstellt, er wäre verloren, wenn er es hätte. – Man kennt, wie ich hoffe, die berühmten Ausführungen Talmas.“ (Ebd., S.244) – In der Kritischen Gesamtausgabe ist weder die Fundstelle des Talma Zitats erschlossen, noch auch die Verkürzung des Zitats durch Talma bezeugt. Mag sein, daß Nietzsche die epigrammatische Zuspitzung aus dem Gedächtnis zitierte und vergaß, daß es die eigene Prägung war.

¹⁵⁴ Dieser Ausspruch nimmt im übrigen in verkürzter Form Diderots ‚Le Paradoxe sur le comédien‘ auf, was Nietzsche offenbar entgangen ist. Vgl. Denis Diderot: Oeuvres esthétiques (hg. P. Vernière), Paris 1968, S.306 f., 308 ff.

¹⁵⁵ ‚Die Bösen lieben‘, Gedichte und Gedichtanfänge, Herbst 1884, in: Sämtliche Werke, Bd. 11, S.306.

¹⁵⁶ Sämtliche Werke, Bd.3, S.610.

¹⁵⁷ Ganz in diesem Sinne die Kritik des Wagnerismus im Wilhelminischen Deutsch-

die Neigung zum Psychologisch-Pittoresken und zur Affektrhetorik in den Künsten (neben dem Gebrauch von psychagogischen Wirkungsmitteln wie dem Brutalen, dem Künstlichen und dem Naiven). Für den Schauspieler – im musikalischen Drama wie in der Politik – ist nach Nietzsche „das goldene Zeitalter“ heraufgekommen. Wagner, in dessen Werk all diese Züge sich bündeln, kann deshalb als Repräsentant der Kultur seiner Zeit gelesen werden – in ihm redet „die Modernität ihre intimste Sprache“, für „den Philosophen ein Glücksfall“.¹⁵⁸

land in Heinrich Manns ‚Der Untertan‘. Der Titelheld Diederich Hessling gerät hier in eine ‚Lohengrin‘-Aufführung: „Überhaupt ward Diederich gewahr, daß man sich in dieser Oper zugleich wie zu Hause fühlte. Schilde und Schwerter, viel rasselndes Blech, kaisertreue Gesinnung, Ha und Heil und hochgehaltene Banner und die deutsche Eiche: man hätte mitspielen mögen. – ... Tausend Aufführungen einer solchen Oper, und es gab niemand mehr, der nicht national war.“ Heinrich Mann: *Der Untertan*, Hamburg 1959, S.316 f., 368.

¹⁵⁸ Sämtliche Werke, Bd. 8, S.494. – Th. W. Adorno schließt in seinem ‚Versuch über Wagner‘ in vielem an Nietzsche an, indem er Wagners Kompositionstechnik sozialpsychologisch als Ausdruck der Ichschwäche, damit letztlich als Hysterie deutet. Problematisch ist sein Urteil allerdings insofern, als er die Sonatenform der Wiener Klassik normativ verabsolutiert und deren Nichterfüllung als Ausdruck von Ichschwäche und pathologischer Devianz bewertet.



Stefan Matuschek

Über Novalis' *Monolog* und kritische Erbauung

Wenn sich kritischer Anspruch nur weit genug abstrahiert, endet er simpel erbaulich. Auch dann, wenn er als Generalersetzer aller philosophischen Prinzipiensicherung auftritt. Nicht insgesamt die Diskussion, doch manche Thesen zur Aktualität der Frühromantik geben davon Zeugnis.

Welche Inspiration vor allem von den Texten der Athenäums-Zeit auf die philosophische Literaturtheorie und die literarisch orientierte Philosophie ausgeht, ist bekannt, und sie bleibt bis heute so wirksam, daß nach nun zwei Jahrhunderten die Wissenschaft sich durch die Neugründung einer Athenäums-Zeitschrift patenkindlich daran rückversichert. Zu der Wirkungsgeschichte von Novalis und Friedrich Schlegel aber gehört auch ein weniger inspirierendes als beharrliches Argument: das der unüberholbaren Vorläuferschaft. Es erinnert an die Fabel von Hase und Igel. Mit wie schnellen Sätzen sich neuere Theoretiker auch eilen, immer wieder wollen Schlegel- und Novalis-Interpreten darauf aufmerksam machen, daß die älteren Texte schon längst an dem Ziel stehen, auf das die neueren aus sind, wenn nicht sogar schon kritisch und bewußt darüber hinaus. Friedrich Schlegels Vergleich des Fragments mit einem Igel (206. Athenäums-Fragment) gewinnt durch manche Anwälte der Frühromantik einen neuen Sinn: immer schon da zu sein, wo auch noch so flinke Hakensschläge avantgardistischen Denkens hin wollen. Das ist nicht insgesamt der Tenor der um Schlegel und Novalis geführten Aktualitätsdebatte, doch eine in ihr sich wiederholende triumphale Geste. Ihren ersten Höhepunkt fand sie im Blick auf die französische moderne Lyrik und deren Poetik, ein zweites Mal kulminiert sie in bezug auf Derrida. Dabei geht es, grob gesagt, darum, mit der romantischen Ironie das Konzept der *différance* zu überbieten. Frühromantik und Dekonstruktion werden dazu in ihrer sprachtheoretisch-kritischen Intention verglichen: Was bei den einen die Auflösung der Begriffssprache in der Mehrdeutigkeit poetischer Allegorie und in der strategischen Selbstaufhebung der Iro-

nie ist, soll dem entsprechen, was bei dem anderen Auflösung des *logocentrisme* in der *écriture* heißt. Zünftig gesagt: „das Übergreifen eines konsequenten Denkens der Darstellung auf die Auffassung des Dargestellten >an sich selbst< hat Schlegel und Novalis in einem erstaunlichen Umfang, bis in die Paradoxie einzelner terminologischer Prägungen, die zentralen Figuren der Ontosemiologie Derridas [...] vorwegnehmen lassen.“¹ Das ist das Urteil von Winfried Menninghaus, ein Triumph des Literaturhistorikers über philosophische Originalitätsansprüche, der sich auch den Satz gönnt: „Es fällt [...] schwer zu sehen, worin Derrida gegenüber den Frühromantikern etwas substantiell Neues zu bieten hat.“²

In Menninghaus' Studie sowie in manch anderen Überbietungen der Dekonstruktion durch die Frühromantik liegt eine Tendenz, die ihrem grundsätzlichen historisch-kritischen Anspruch entgegenläuft. Sie abstrahiert und universalisiert eine einzige Gedankenfigur so stark, daß sie ihrer skeptischen Absicht zum Spott zu einer selbsterbaulichen Generalformel avancierten Denkens wird. Gegen diese Tendenz – nicht gegen Menninghaus' und die ihm verwandten Studien überhaupt – möchte ich hier etwas einwenden. Dabei geht es nicht nur um den aktuellen Disput, sondern auch um dessen Gegenstand selbst, und zwar im besonderen um den Text, der bis zum Überdruß wissenschaftlich traktiert worden ist: Novalis' *Monolog*. Ohne Bitte um Wohlwollen kann man sich um diese anderthalb Seiten nicht mehr öffentlich bemühen. Mein Anlaß, dieses Wohlwollen noch einmal zu strapazieren, ist der, daß sich an diesem vordringlichsten Zeugen der frühromantischen Poetik als Sprachreflexion am deutlichsten die Interpretationstendenz von kritischer Abstraktion zur Erbauung zeigen läßt.

Seit der Analyse von Ingrid Strohschneider-Kohrs³ besteht ein Konsens tieferer Einsicht darin, daß die Bedeutung des *Monologs* (um es mit der jüngsten, im 95er-Heft des neuen Athenäums erschienenen Studie zu sagen:) „nicht im ‚Was‘, sondern im ‚Wie‘ des Sprechens“⁴ liege. Das ist zwar nur eine der allgemeinsten phi-

¹ Winfried Menninghaus: Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt a.M. 1987. S.26.

² Menninghaus: Unendliche Verdopplung. S.131.

³ Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. 2., durchgesehene und erweiterte, Aufl. Tübingen 1977. S.249-273. (zuerst 1960)

⁴ Donatella Di Cesare: Anmerkungen zu Novalis' *Monolog*. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik. 5. Jg. 1995. S.149-168. Hier S.167.

lologischen Maximen. Doch ist es nicht banal, sie hier eigens zu betonen, weil sie im *Monolog* vorbildlich präzise und eindringlich zur Geltung gebracht werden kann. Obendrein rettet sie vor der Gefahr, den Text in der Fülle seiner ideengeschichtlichen Bezüge zu verlieren. Denn so kurz er ist, so übersättigt scheint er an Gedanken und Motiven aus der Religions-, Philosophie-, Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Allein Novalis' Vergleich der Sprache mit mathematischen Formeln („Sie machen eine Welt für sich aus – Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge.“⁵) gibt zu einer solchen Menge von Traditions- und Entwicklungshinweisen Anlaß, daß der Forschungsbericht von Herbert Uerlings sie nur noch als einen Katalog gelehrter Möglichkeiten verzeichnet:

Neuplatonisches Analogiedenken, pythagoräische Zahlenspekulation, theosophische Signaturenlehre, romantisches Organismusedenken, artistische Modernität, Logosmystik, Nominalismus, Platonismus, Nihilismus, Existenzialontologie – an diese Passage [sc. den Vergleich der Sprache mit den mathematischen Formeln] scheint fast alles anschließbar zu sein, und die vielzitierte Schlußwendung, »ein berufener Schriftsteller« sei »wohl nur ein Sprachbegeisterter«, scheint das Feld zu bereichern um Bezugsmöglichkeiten auf den platonischen Enthusiasmus der Dichter, die dionysische Trunkenheit oder eine theologisch-christliche Fundierung. Keine dieser Möglichkeiten hat sich die Forschung entgehen lassen.⁶

Bei diesem Panoptikum gibt nur die Formanalyse ausreichend Disziplin, um in all den ideengeschichtlichen Verwandtschaften den individuellen Text zu erkennen.

Das andere Argument für die formale Interpretation liegt darin, daß nur sie angemessen auf die charakteristischste Eigenschaft des Textes reagiert: auf dessen grundsätzliche Widersprüchlichkeit. Amtlich diagnostiziert: performative Selbstaufhebung. Anders gesagt: Es herrscht ein unaufgelöster Gegensatz zwischen dem unpersönlich Allgemeinen zu Anfang und der Subjektivität zum Ende des Textes und, fast aufdringlich manieriert, die Paradoxie, daß er selbst intentional die Lächerlichkeit jedes intentionalen

⁵ Zitiert wird nach der Ausgabe: Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hg. von H.-J. Mähl und R. Samuel. München, Wien 1978. Der *Monolog* steht dort in Bd.2, S.438f. Wegen der Kürze des Textes können die Einzelnachweise der weiteren Zitate entfallen.

⁶ Herbert Uerlings: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung. Stuttgart 1991. S.209.

Sprechens behauptet. Deshalb ist die „Vernichtung des Gesagten“⁷ als Kennzeichen des *Monologs* hervorgehoben und spitzfindig dann geurteilt worden, er sei eine „Mystifikation, deren Zweck allein darin besteht, als solche durchschaut zu werden“.⁸ Aber was bleibt von einer Mystifikation, wenn man sie durchschaut?

Um darauf eine Antwort zu geben, hat sich ein zweiter Konsens herausgebildet, richtiger: eine Konvention, in der Novalis' Widersprüche sich erbaulich versöhnen. Es ist ein bemerkenswertes Einmünden von kritischem Bewußtsein in Offenbarungsglaube. Es verdankt sich der Abstraktion, die aus der Strukturanalyse bekenntnisthaft die Botschaft sprachlichen Wahrheitsgeschehens ableitet. Wo die Widersprüchlichkeit des Textes alle ideengeschichtliche Orientierung verneint, bleibt die Widerspruchsstruktur selbst als einzige Idee, deren Wahrheit der *Monolog* erweisen soll. Am Ende der fünfziger Jahre klingt das so:

In alldem: aus dem Wissen um das Sprechen, in der Betroffenheit von der Paradoxie der eigenen Aussage, im Wagnis der Selbstaufhebung und in der Überantwortung an Ungewißheit und Frage stellt sich ein Sinngeschehen her, das ein Wirklichwerden und Wahrwerden der Sprache in ihrem lebendigen Vollzug anzeigt; es ist das Geschehen, das den Grundsinn der Aussage über das Geheimnis der Sprache erfüllt.⁹

Was hier zeitgemäß existentialistisch-kunstphänomenologisch formuliert ist, wird bis zu den neunziger Jahren nüchterner. Aber im Grunde bleibt derselbe Gedanke, daß Novalis' *Monolog* in einer herausragenden Weise die Wahrheit der Sprache selbst formal zum Ereignis werden lasse. Für die Literaturwissenschaft, die Derrida hinter sich hat, klingt das so:

Der >Monolog< demonstriert, daß Sprache nicht eine unabhängig von ihr gegebene Bedeutung und Metaphern keinen >hinter< ihnen liegenden Sinn repräsentieren. Er führt vielmehr die Umkehrung der klassischen Logik der Repräsentation und der Metaphysik vor und zeigt, pointiert gesagt, daß der Ausdruck dem Gedanken voraufliegt, daß die Sprache Sinneffekte erzeugt, statt daß ein jenseits der Sprache liegender Sinn deren Bedeutung garantiert.¹⁰

Die beiden Komposita „Sinngeschehen“ und „Sinneffekte“, die für beide Positionen je kennzeichnend sind, messen 30 Jahre Litera-

⁷ Strohschneider-Kohrs: Romantische Ironie. S.263.

⁸ Hannelore Link: Abstraktion und Poesie im Werk des Novalis. Stuttgart 1971. S.90.

⁹ Strohschneider-Kohrs: Romantische Ironie. S.270.

¹⁰ Uerlings: Friedrich von Hardenberg. S.212.

turwissenschaft aus. Es wäre fade, mit den pejorativen Konnotationen des Wortes ‚Effekt‘ daraus eine Verfallsgeschichte machen zu wollen. Denn wer von Sinneffekten spricht, zeugt immerhin von nüchterner Zurückhaltung, die einer Ergriffenheit vom Sinn- und Wahrheitsgeschehen wissenschaftlich vorzuziehen ist. Umso enttäuschender ist es daher, daß auch die neueste, in ihrem Anspruch radikal kritische Strukturanalyse ihrerseits einer eigenen Erbaulichkeit verfällt. Eine der entscheidenden Bedingungen dafür, an der es sich in Kürze zeigen läßt, ist das Wort Spiel. Im *Monolog* führt es den Vergleich der Sprache mit den mathematischen Formeln aus, indem es die je einzelne Bedeutungsrelation zwischen Wort und gemeinter Sache negiert und durch die Gesamtanalogie zweier selbstbezüglicher Bereiche (Spiel der Sprache – Spiel der Dinge) ersetzt: „Sie spielen nur mit sich selbst, [...] eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißspiel der Dinge.“ Das ist eines der bekanntesten Novalis-Zitate, pars pro toto für seine gesamte sprachphilosophisch reflektierte Poetik. Ebenfalls auf das Wort Spiel bauen die programmatischen Theoreme Derridas. Der „jeu des renvois signifiants“ und die Ungültigkeitserklärung der Signifikate als falsche Sehnsüchte nach einem „abris du hors-jeu“ sind die Grundvorstellungen der *Grammatologie*.¹¹ Der Ausdruck ‚Spiel der Differenzen‘ steht pars pro toto für den gesamten Dekonstruktivismus.

Wenn nun Novalis' mit Derridas Spiel verglichen wird, wiederholt sich das, was schon die Debatte um die frühromantische Vorwegnahme Mallarmés kennzeichnet: daß erst die neuere Position rückblickend in der älteren „etwas finden läßt, was man zuvor nicht in ihr suchen konnte“.¹² Diesmal ist es die Rückprojektion der Dichotomie, die erst Derrida zur hauptsächlichen Streitstellung erklärt hat: die von ‚Präsenz-Metaphysik‘ und sprachlicher Differenz-Struktur. Novalis' Spiel-Verwendung wird von seinen neueren Anwälten in Sätzen ausgelegt, die ihren selbstermutigenden Ton des sicherungsemanzipierten Denkens Derrida entlehnt haben. Wer den *Monolog* auf die Formel „ohne ein selbstpräsendes Prä oder Post jenseits des >Spiels<“, „radikal entlassen aus jedem expliziten oder impliziten Bezug auf ein Jenseits des Spiels“¹³ bringt, der überblendet Frühromantik und Dekonstruktivismus in einer so all-

¹¹ Vgl. Jacques Derrida: *De la grammatologie*. Paris 1967. S.16.

¹² Vgl. Hans Robert Jauss: [Rezension zu] Werner Vortriede: Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols. In: *Romanische Forschungen* 77. 1965. S.174-183. Hier S.183.

¹³ Menninghaus: *Unendliche Verdopplung*. S.95 und 149f.

gemeinen strukturanalytischen Abstraktion, daß der Gehalt von beiden verblaßt. Die Spielstruktur wird zum universalen Modell für kritisches Bewußtsein gegenüber jeder unkritischen Prinzipiensehnsucht, und die These, daß dies die Quintessenz eines so komplexen Textes wie des *Monologs* sei, soll den Verdacht ausräumen, daß hier philologischer Formalismus zu einer selbstgefälligen Formel banalisiert ist. Liest man dann am Ende einer über 600 Seiten starken Forschungsdiskussion das Fazit, Novalis lehre, das „Spiel der Differenzen [...] selbst ‚zum (nicht-absoluten) Absoluten aufzuwerten“¹⁴, so ist schließlich zweifelsfrei ein Zustand strukturalistischer Andacht erreicht. In ihm verschwinden alle ideengeschichtlichen Perspektiven durch textsemiotisch-analytische Kritik, die in ihrer Abstraktion jedoch in wenigstens so hehrer Offenbarungstimmung ist, wie es sprachreligiöse Traditionen je waren.

Nun ist es schon Ingrid Strohschneider-Kohrs, die den *Monolog* mit der Bemerkung feiert, in ihm werde „die Sprache in ihren Grundkräften in statu realisationis präsent gemacht [...]“¹⁵ Doch bleibt dies ebenso wie die Aktualisierung im ‚Spiel der Differenzen‘ sterile Andacht, wenn man nicht zugleich auf die ideengeschichtlichen Bezüge sieht. Denn die Sprachstruktur des *Monologs* bekommt erst in Verbindung mit der begriffs- und problemgeschichtlichen Tiefe der verarbeiteten Elemente ihren Wert. Er liegt in der Kunst, durch Andeutungen dem eigenen Text Traditionsgehalt und fremde Autorität einzuschreiben und zugleich zu überbieten. Der eigene Reiz des *Monologs* geht verloren, wenn man ihn nur als Anlaß für ein eigenes Bekenntnis zur Sprache überhaupt nimmt. Denn dieser Reiz besteht darin, wie er sich der philosophie- und religionsgeschichtlichen Überlieferung bemächtigt, so daß er auf deren Schultern als ein kleiner Text doch größer wirkt. In der Verwendung von Spiel wird diese Kunst am deutlichsten. Dabei geht es nicht um das ‚Spiel der Differenz‘ schlechthin, sondern um eine bestimmte Differenz dreier Spiel-Verwendungen.

Im Zentrum des *Monologs* steht Spiel als synkretistisches Sammelwort, das die aktuelle, Kantische Deutung der Mathematik als einer reinen, für sich bestehenden Konstruktion („eine Welt für sich“)¹⁶ mit alten spekulativen Proportions- und Analogielehren verbindet:

¹⁴ Uerlings: Friedrich von Hardenberg. S.618f.

¹⁵ Strohschneider-Kohrs: Romantische Ironie. S.273.

¹⁶ Dazu Käte Hamburger: Novalis und die Mathematik. In: K.H.: Philosophie der Dichter. Novalis, Schiller, Rilke. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1966. S.11-82. Im besonderen S.19f.

Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – Sie machen eine Welt für sich aus – Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißspiel der Dinge.

Der Ausdruck wechselt entsprechend vom rationalen ‚begreiflich Machen‘ zum nicht mehr Begreif-, sondern nur noch Wahrnehmbaren: ‚wunderbar, so ausdrucksvoll, seltsam‘. Die Verbindung zwischen beiden, überhaupt die Analogie von Sprache, Mathematik und den Dingen allgemein wird nicht begründet, sondern nur durch das Wort Spiel hergestellt. Novalis setzt es hier doppelt, in seiner semantischen Ambivalenz berechnet ein. Und zwar so, daß es sich von der durch das Adverb ‚nur‘ herausfordernd pejorativ konnotierten zwecklosen Selbstbezogenheit („Sie spielen nur mit sich selbst“) zur weihevollen Spekulation auf eine universale Gesetzmäßigkeit („das seltsame Verhältnißspiel“) umwertet. Deren Deutungshorizont reicht weit von pythagoreischer Harmonielehre bis zur für Novalis aktuellen Naturphilosophie Baaders und Schellings. Wichtiger als alle Identifikationen im Einzelnen ist dabei die Bemerkung, wie dieser kurze Text die Kunst der großen Perspektive beherrscht. Er schafft mit der einen Spiel-Analogie eine Spannung, die das Nachdenken über Sprache und Dichtung zwischen die erkenntniskritische Isolation selbstbezüglicher Gebilde und spekulatives Analogiedenken stellt. Damit ist weniger eine poetische Theorie entworfen als praktisch-poetisch die Kunst suggestiven Theoretisierens bewiesen.

Zu dieser Kunst gehört es auch, daß der im Text zentralen Spiel-Analogie ein Gegenstück zugeordnet ist. Es steht gleich zu Anfang des *Monologs*. Er beginnt:

Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel.

Diese Sätze wollen überraschen. Sie rufen ein pejoratives Spiel-Verständnis auf („närrisch“, „ein bloßes“), um es in aphoristisch exzentrischer Definition¹⁷ provokant als Resümee voranzustellen. Spiel wirkt hier als ein Enthüllungswort, das gewöhnlich erwartete Ernsthaftigkeit nimmt – und zwar sowohl im Blick auf den

¹⁷ Vgl. den Artikel „Aphorismus“ von Harald Fricke im Historischen Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von G. Ueding. Bd.1. Tübingen 1992. Sp.773-790. Hier Sp.776: Die „aphoristische Tendenz zur exzentrischen Definition geht bis zu dem Punkt, an dem das Definiens zum Definiendum nach gewöhnlichen Begriffen im Widerspruch steht.“

behandelten Gegenstand, „das Sprechen und Schreiben“, als auch selbstbezüglich auf die gerade gesagten und noch folgenden Sätze, die ja ebenso dazugehören. Die souveräne Geste der Bloßstellung macht sich so selbst ironisch zum Narren.

In den drei Spiel-Verwendungen des *Monologs* offenbart sich nicht die ‚Sprache überhaupt‘, sondern das strategische Sprachvermögen des Dichters Novalis. Um die Verbform „spielen“ ordnet er zwei in ihrer Wertung wie in ihrer Stimmung konträre Spiel-Komposita: das pejorativ ironische „bloße Wortspiel“ und das feierlich geheimnisstolze „seltsame Verhältnißspiel“. Mit dieser Konstellation gelingt es ihm, den ältesten hochgemuten Ruhmestopos der Poesie, die selbsttätige Wahrheit inspirierter Rede, neu zu vermessen. Der Satz „Sie spielen nur mit sich selbst“ verinnerlicht die traditionell transzendente Ursache dieser selbsttätigen Wahrheit zur Eigenschaft der Sprache selbst. Man kann das als Säkularisation religiösen Sprachdenkens bezeichnen. Doch wird damit ein sehr allgemeines Etikett geklebt, hinter dem das Besondere des *Monologs* noch zu suchen ist. Dieses Besondere liegt in dem konkreten Spiel, das dieser Text inszeniert, nämlich in der Wechselwirkung der beiden Spiel-Komposita. Durch sie wird die unwillkürliche Wahrheit der Analogie nicht nur als Idee formuliert, sondern zugleich als Phänomen vorgeführt. In einem Sinne liest sich das erbaulich: Das anfänglich pejorativ ‚bloß Närrische‘ adelt sich – „wunderbar“, „so ausdrucksvoll“ – zu einer offenbarungshaften Generalkorrespondenz von Welt und Worten. Nimmt man jedoch das Leitwort Spiel nicht nur allgemein als Formel für diesen Zusammenhang, sondern auch speziell als Leseanweisung für diesen Text, d.h. denkt man nicht abstrakt, sondern konkret an das Spielen der Sprache, das man hier vor Augen hat, dann muß man sich in seiner Lektüre zum Richtungswechsel auffordern lassen. Denn darin besteht ja gerade der Unterschied des Spiels gegenüber dem zielgerichteten Tun. Wer gegen das intentionale Sagen-Wollen für das Spiel der Sprache plädiert, setzt auf den Richtungswechsel des Verstehens. Deshalb ist die Läuterung vom Närrischen zur höheren Wahrheit auch gegensinnig als Erklärung der gefeierten Analogie, des „seltsamen Verhältnißspiels“ zum „bloßen Wortspiel“ zu verstehen. Die Selbstentblößung zu Anfang des *Monologs* bietet nicht die Kontrastfolie, die den ehrwürdigen Glanz von der Mitte des Textes an nur um so deutlicher machen sollte. Die Diagnose „bloßes Wortspiel“ ist der Anstoß wie auch – in der hin und her die Wortrelationen prüfenden Lektüre – immer wieder das Ziel dieses Textes. In ihr reflektiert der *Monolog* sein eigenes Ver-

fahren, wie er in gedrängter Kürze viel zu denken gibt: durch eine geradezu spielregelhaft befolgte Antithetik und Mischung zweier Sprachebenen. Seine Aussagen sind penetrant paradox: Das „verächtliche Schwatzen“ sei „die unendlich ernsthafte Seite der Sprache“, „nur durch ihre Freiheit“ seien die Worte „Glieder“, „nur in ihren freien Bewegungen“ „Maaßstab und Grundriß“; gefordert wird „Gefühl“ für den „Geist“; was „auf das deutlichste angegeben“ ist, könne „kein Mensch verstehn“; und die Lösung sei, daß „mein Wille nur auch alles wollte, was ich müßte“. Diese Gegensatzpaare gehorchen alle der ebenso einfachen wie produktiven Bildungsregel semantischer Opposition, wie auch der Tonfall des Textes sich insgesamt dem strategischen Kontrast zweier Stimmungen verdankt: redensartlicher Banalisierung („Es ist eigentlich eine närrische Sache“, „der lächerliche Irrthum“, „launig“, „das lächerlichste und verkehrteste Zeug“, „zum Besten gehalten“, „ganz was albern“) und andächtiger Erhebung („ein so wunderbares und fruchtbares Geheimniß“, „die herrlichsten, originellsten Wahrheiten“, „ein Prophet sein“, „Eingebung der Sprache“, „ein Geheimniß der Sprache verständlich machen“, „berufener Schriftsteller“, „Sprachbegeisterter“). Die Suggestivität dieser Formulierungen liegt neben den ideengeschichtlichen Bezügen vor allem in dem Angebot, daß allein schon im nachvollziehenden Lesen hier immerzu Widersprüchliches als höhere Denkaufgabe bewältigt werde. Läßt man sich auf diese Suggestivität ein und erkennt man zugleich das Schema, dem sie sich verdankt, dann klingt der Wechselbezug von „Wortspiel“ und „Verhältnißspiel“ schriller: Er öffnet die Augen für die Strategie des *Monologs*, weckt das Bewußtsein für das, wozu dieser kurze Text seine Leser treibt: aufgrund von wortspielhaft knappen Anregungen ihr Traditionswissen zu revidieren. Strategische Wortspiele, in denen die poetologische Tradition als ein Verhältnißspiel bestimmter Leitmotive aufscheint: das ist hier die von einem willkürlich gesetzten Keim aus unwillkürlich vom Leser selbsttätig gesuchte Wahrheit der Analogie.

Damit bestimmt sich zugleich der historische Ort des *Monologs* im Kontext der Frühromantik: Es ist eine aus der sprachlichen Analyse und Kritik der Fichteschen Dialektik hervorgegangene praktische Kunst des Theoretisierens. Sie ist virtuos im wortspielerischen Verfügen über große Perspektiven und schärft genau dadurch den Blick, wie in diesen Perspektiven der Fluchtpunkt eines trickhaften Formalismus wirkt. So wird nicht prinzipiell die Differenz-Struktur der Sprache zelebriert. Vielmehr kommt poetologisches Reden so zu Bewußtsein, daß in den philosophischen

Spekulationen über die Sprache zugleich die einfachen sprachlichen Verführungen deutlich werden. Das ist kein sich selbst aufhebender Widerspruch, sondern das Problem aller sprachphilosophischen Generalerklärungen. Wer den einfachen Verführungen dabei durch die metakritische Formel ‚Spiel der Differenzen‘ entgegen will, gibt nur seinerseits Zeugnis von deren Wirkung.

Dirk Kemper

Erzählungen aus Vormoderne und Moderne. Wackenroder, Luhmann und das Epochenbewußtsein um 1800

Eine ganz eigene Perspektivität und Eindringlichkeit beziehen die sieben Erzählungen der *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* aus dem Spannungsverhältnis der in ihnen thematisierten Zeitebenen. Sechzehn Erzählungen betreffen mehr oder weniger direkt das „Zeitalter der Wiederaufstehung der Mahlerkunst in Italien“ (I, 73)¹, dem auch Raffaels deutsches Pendant, Albrecht Dürer, zuzuordnen ist, während sich nur eine, *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, den „gegenwärtigen Zeiten“ (I, 130) widmet. Dieses vermeintliche Ungleichgewicht wird noch verstärkt durch das wiederholte Bekenntnis der Erzählerfigur des kunstliebenden Klosterbruders, sich aus der „heutigen Welt“ (I, 53) zurückgezogen und von ihren Problemen abgewandt zu haben. Seine Hinwendung *An den Leser dieser Blätter* setzt mit den Motiven der Einsamkeit und sozialen Sezession ein („In der Einsamkeit eines klösterlichen Lebens, in der ich nur noch zuweilen dunkel an die entfernte Welt zurückdenke“, I, 53), und ein wesentlicher Zug seiner einleitenden Selbstcharakterisierung liegt in dem Bekenntnis, daß der „Ton der heutigen Welt“ (I, 53) nicht in seiner Gewalt stehe.

Doch wäre es gänzlich verfehlt, diese Geisteshaltung der Erzählerfigur auch den Autoren der Schrift unterstellen zu wollen, wie dies insbesondere für Wackenroder in der älteren Forschung in Abhängigkeit von der durch Tieck geschaffenen Legende² um den früh verstorbenen Freund häufig geschah. Zum einen gibt es wohl kein Stück in den *Herzensergießungen* und auch im ersten Teil der

¹ Texte Wackenroders werden unter Anführung von Band- und Seitenzahl im fortlaufenden Text zitiert nach folgender Ausgabe: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe [HKA]. Hg. v. Silvio Vietta und Richard Littlejohns. 2 Bde. Heidelberg 1991.

² Zur Wackenroderlegende vgl. Richard Littlejohns: Entromantisierung eines Romantikers: Prolegomena zu einer Historisch-kritischen Wackenroderausgabe. In: Ders.: Wackenroder-Studien. Gesammelte Aufsätze zur Biographie und Rezeption des Romantikers. (Helicon, 7) Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1987, S. 82-103.

Phantasien, in dem das vergangene Zeitalter der Kunsttheiligen nicht durch den Gegensatz mit der eigenen (respektive fiktionsinternen) Gegenwart erhöht und zum Ausgangspunkt für Verlust- und Dekadenzerfahrungen würde, die letztlich mehr über die eigene Zeit aussagen als über die historische Situation zur Zeit Raffaels oder Dürers. Dies gilt zum anderen um so mehr, als genau genommen gar nicht zwei historische Epochen beschrieben werden, sondern vielmehr die eigene Gegenwart mit einer in die Vergangenheit projizierten Utopie konfrontiert wird. Die „Epoche des Wiederauflebens der Wissenschaften und der Gelehrsamkeit“ (I, 61) gilt dem Klosterbruder „als das wahre Heldenalter der Kunst“ (I, 61), das er als deren „goldene[] Zeit“ (I, 61) preist. Mit den *saecula aurea* aber wird, für keinen an den lateinischen Klassikern geschulten Zeitgenossen überhörbar, einer der großen Topoi der europäischen Literatur aufgerufen, der, von Hesiod begründet und von Vergil in der vierten Ekloge an das christliche Abendland weitergegeben, Wackenroders Renaissancebild in mythologische Ferne rückt und als Utopieentwurf ausweist. Nirgends läßt der Text ein dezidiert historisches Interesse an den genauen Zeitumständen Raffaels und Dürers erkennen, obwohl der bei Erduin Julius Koch geschulte Wackenroder gleichzeitig auf philologischem Gebiete dem Ende des 18. Jahrhunderts erwachenden Geschichtsinteresse intensiv nachging.³ Im Gegenteil, die quellenkritische und historisierende Methode der zeitgenössischen Kunstwissenschaft, die er bei Fiorillo kennengelernt hatte⁴, wird im Text geradezu als Blasphemie zurückgewiesen.⁵ Renaissance steht vielmehr, so eines der Ergebnisse des Hildesheimer Kolloquiums zur Renaissancerezeption der Romantik, innerhalb der *Herzensergießungen* als Bild für eine sehnsuchtsvoll verklärte Früh- oder Vormoderne⁶, in der den

³ Vgl. Dirk Kemper: Poeta philologus. Philologie und Dichtung bei Wackenroder. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68, 1994, S. 99-133.

⁴ Vgl. Silvio Vietta: Raffael-Rezeption in der literarischen Frühromantik: Wilhelm Heinrich Wackenroder und sein akademischer Lehrer Johann Dominicus Fiorillo. In: Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mähl. Hg. v. Klaus-Detlef Müller u. a. Tübingen 1988, S. 221-241.

⁵ Vgl. Dirk Kemper: Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung. Stuttgart 1993, S. 261-268.

⁶ Vgl. Dirk Kemper: Litterärhistorie – romantische Utopie – kunstgeschichtliche Poesie: drei Modelle der Renaissancerezeption, dargestellt anhand gedruckter und ungedruckter Vasari-Übersetzungen 1778-1832. In: Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik.

Defizit- und Dekadenzenphänomenen der eigenen Zeit ihr verlorenes Ideal entgegengehalten wird. Jeder U-topos dieser Art ist jedoch immer nur entschlüsselbar vom Topos seiner Entstehung her, ist immer Projektion von Wünschen und Befürchtungen, die der Entstehungssituation utopischer Entwürfe entstammen.

Mag daher auch der Gestus der Weltabgewandtheit und Fremdheit gegenüber der eigenen Zeit die Wahrnehmungs- und Wertungsperspektive des Klosterbruders noch so sehr dominieren, im Kern ringen die Verfasser der *Herzensergießungen* um die Analyse und Verarbeitung tiefgreifender Veränderungen ihrer eigenen Zeit, sind ihre Erzählungen Ausdruck eines hochdynamischen Wandels im Epochen- und Gegenwartsbewußtsein der Dezentennien um 1800. Gerade diese „Sattelzeit“⁷ von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts wird heute von zahlreichen historischen Wissenschaften als Geburtsstunde der europäischen Moderne angesehen, in der sich Strukturen und Problemzusammenhänge formierten, die für unser eigenes Epochen- und Gegenwartsbewußtsein noch konstitutiv sind.

Für das Bizenzenarium des Erscheinens der *Herzensergießungen* gibt diese Vorüberlegung allen Anlaß, den Text nicht antiquarisch-museal in historische Distanz zu rücken, sondern ihn in die Modernediskussion einzubeziehen und in diesem Sinne aktualisierend neu zu lesen. Einen solchen Versuch möchte ich im folgenden unternehmen, indem ich ihn vor dem Hintergrund des oben skizzierten Spannungsverhältnisses der zwei Zeitebenen auf den Wandel im Verhältnis von Individuum und Gesellschaft hin befrage (I.), das sich ändernde Konzept des Künstlertums untersuche (II.) und schließlich der Frage nachgehe, inwieweit sich diesem Gemeinschaftswerk zweier Autoren nicht auch zwei unterschiedliche Reaktionsweisen auf die Epochenproblematik der Moderne um 1800 ablesen lassen (III.). Wenn dabei wiederholt auf Forschungsergebnisse und Analysekatzenorien Niklas Luhmanns

Hg. v. Silvio Vietta. Stuttgart, Weimar 1994, S. 116-139, hier S. 138. – Beide Kategorien beleuchten unterschiedliche Aspekte derselben Sache. ‚Vormoderne‘ betont eher den utopisch-idealisierenden Charakter des Renaissancebildes, ‚Frühmoderne‘ hebt stärker darauf ab, daß auch nach Wackenroders Verständnis mit der Renaissance ein neues, bis in die eigene Gegenwart reichendes Zeitalter begann, das vom Mittelalter als dem historisch Vergangenen zu unterscheiden ist.

⁷ Vgl. Reinhart Koselleck: Einleitung. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Hg. v. Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck. Bd. 1. Stuttgart 1972, S. XIII-XXVII, hier S. XV.

rekurriert werden wird, so geschieht dies nicht um eines methodischen Anschlusses an seine Systemtheorie willen, sondern um zu unterstreichen, daß in den *Herzensergießungen* Problemzusammenhänge formuliert worden sind, die sich auch und gerade im Lichte dieses für unser eigenes Gegenwartsverständnis so wichtigen Theorieansatzes als unserer eigenen Moderne zugehörig und damit aktuell erweisen.

I. Exklusion und Inklusion – zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft

Luhmann beschreibt „den entscheidenden Zug zur Moderne“⁸, den auch er aus soziologischer Sicht in der „Sattelzeit“ um 1800 ansetzt, als tiefgreifenden Wandel in der Form gesellschaftlicher Differenzierungen. Ältere Gesellschaftssysteme differenzierten *stratifikatorisch*, d. h. insbesondere durch Zugehörigkeit zu Schichten, Kasten oder Ständen. Durch sie sind die Lebenszusammenhänge des einzelnen determiniert; sie regeln seine Rechte und Pflichten, präfigurieren ein System von Leistungen und Gegenleistungen und garantieren dadurch die Integration in das jeweilige gesellschaftliche Teilsystem. Geleistet wird diese Einbettung in die Gesellschaft innerhalb der Familie oder des Hauses, wo der einzelne in jeweils nur ein Teilsystem, das seiner Schicht oder seines Standes, einbezogen wird und sich selbst einbezieht. Konstitutives Prinzip für dieses ältere Verhältnis von Individuum und Gesellschaft ist das der *Inklusion*, des umfassenden und zumeist lebenslangen Anschlusses in genau ein Teilsystem einer stratifizierten Gesellschaft. Damit verbunden ist auch ein bestimmter Typus von Individualität in vormodernen Gesellschaftssystemen, die Luhmann als *Inklusionsindividualität*⁹ beschreibt. Sich selbst als Individuum zu erfahren bedeutet hier, seinen Ort innerhalb des Teilsystems einnehmen, meint also – im strikten Gegensatz zu unserem modernen Vorverständnis – nichts anderes als gelingende, durch Stratifikation geregelte Einbettung in die Gesellschaft. Anders dagegen das moderne *funktional* differenzierende Gesellschaftssystem. Durch die zunehmende Auflösung starrer stratifikatorischer Strukturen schafft sie

⁸ Zum Folgenden vgl. Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 3. Frankfurt am Main 1989, S. 149-258 (Kap.: Individuum, Individualität, Individualismus), hier S. 155.

⁹ Luhmann (Anm. 8), Bd. 3, S. 160.

zwar Voraussetzungen für ein neues Freiheitsbewußtsein, für die Vorstellung von schichten- und standesunabhängigen Menschenrechten, sozialer Mobilität, einer – mehr oder weniger begrenzten – Wahlfreiheit der Lebensentwürfe und vielem mehr, doch wird dies nur möglich, indem sie das Individuum zunächst einmal aus der Gesellschaft ausschließt. Ihr konstitutives Prinzip liegt in der *Exklusion*, die es dem Individuum der Moderne andererseits jedoch ermöglicht, sich sehr viel differenzierter und vielfältiger in die Gesellschaft einbeziehen zu lassen oder selbst einzubeziehen. Regelte zuvor die Standes- oder Schichtenzugehörigkeit den Zugang zu genau einem Teilsystem, bietet die moderne Gesellschaft je nach Funktionszusammenhang unterschiedliche und voneinander unabhängige Zugänge an. Die jeweilige Partizipation am System der Arbeit determiniert nicht mehr diejenige am System der politischen Teilhabe (allgemeines Wahlrecht), auch nicht mehr zwingend diejenige am System der Kultur (sozialkompensatorische Bildungsansätze vom Arbeiterbildungsverein bis zur Gesamtschule) und so fort. Erst vor diesem Hintergrund konnte auch unsere moderne Vorstellung von Individualität – nach Luhmann *Exklusionsindividualität* – entstehen. Individualität kann nun als etwas Singuläres, Einzigartiges und vor allem der gesellschaftlichen Einbettung vorgelagertes verstanden werden, so daß sie nicht mehr die Folge, sondern die Voraussetzung der jeweiligen (Selbst-)Einbettungsformen in die Gesellschaft bildet. Vor allem aber kann sie nun soziale Devianz begründen, kann erklären und legitimieren, warum sich das Individuum als Individuum gesellschaftlichen Erwartungen verweigert und gänzlich abweichende Wege geht.

Exakt diese Umstellung von stratifikatorischer auf funktionale Differenzierung, von Inklusionsidentität auf Exklusionsidentität, so läßt sich nunmehr meine Ausgangsthese präzisieren, liegt Wackenroders Opposition von Dürer- und Berglinger-Zeit, von Vormoderne und Moderne zugrunde.

Wie sieht nun Wackenroders Bild von der vormodernen Gesellschaft der Dürer-Zeit aus? Explizit thematisiert wird es in der *Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer, nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten*. Die suggestiv idealisierende Metaphorik einer zünftisch gegliederten, stratifizierten Gesellschaft dient hier nicht nur der Kennzeichnung des Verhältnisses des einzelnen zur Gesellschaft, sondern weit darüber hinaus zur Beschreibung seiner Abhängigkeit vom Numinosen:

In vorigen Zeiten war es nämlich Sitte, das Leben als ein schönes Handwerk oder Gewerbe zu betrachten, zu welchem sich alle Menschen bekennen. Gott ward für den Werkmeister angesehen, die Taufe für den Lehrbrief, unser Wallen auf Erden für die Wanderschaft. (I, 154)

Während dieser „Wanderschaft“, mithin innerhalb seines sozialen Lebens, zeigt sich der einzelne durch Inklusion derart in sein soziales Teilsystem integriert, daß ihm Entwurf und ethische Legitimierung seines eigenen Lebenswegs nicht einmal zum Problem werden können. Für Dürer und seinen Vater gilt:

Nirgends fanden sie Zweifel und Räthsel; sie verrichteten ihre Handlungen, wie sie ihnen natürlich und nothwendig schienen, und fügten ihre Lebenszeit ganz unbefangen aus lauter richtigen, regelrechten Handlungen zusammen [...]. (I, 156)

Als inkludierende und damit sozialisierende Instanz fungieren – auch das ein typisches Zeichen stratifikatorischer Gesellschaften – Familie und Haus, in unserem Falle die Sonderform der Künstlerfamilie:

Die lieblich-verschlungene Kette der Verwandtschaft war ein heiliges Band: mehrere Blutsfreunde machten gleichsam ein einziges, getheiltes Leben aus, und ein jeglicher fühlte sich desto reicher an Lebenskraft, in je mehr andern Herzen das gleiche urväterliche Blut schlug: – die ganze Verwandtschaft endlich war der heilige kleine Vorhof zu dem großen Inbegriff der Menschheit. (I, 157)

Denn wenn in den vorigen Zeiten Deutschlands die Kunst einmal dem Stamme eines Geschlechts eingepflanzt war, so wurden gemeiniglich auch die nachschießenden Zweige veredelt, und das Band der Blutsfreundschaft ward gleichsam vergoldet durch diese erbliche Tugend der Kunst, wovon uns mehrere edle Künstlerfamilien [...] ein Beyspiel abgeben. (I, 159)

In dieser Weise tief eingebettet, ja verschmolzen mit seiner sozialen Umgebung definiert selbst die herausragende Persönlichkeit des Künstlers ihre eigene Individualität ausschließlich durch Inklusion – ein Grundzug der Vormoderne, den der Klosterbruder herauszustellen und zu preisen nicht müde wird:

niemals sonderte man sich in solcher Beschreibung [wie der eigenen Lebensbeschreibung Dürers bei Sandrart] von allen übrigen Menschen ab, vielmehr betrachtete man sich immer nur als ein Mitglied und Mitbruder des großen Menschengeschlechts [...]. (I, 156)

In diesem einfachen Tone zählt er die Umstände seines Lebens her: ohne sich zur Rechten oder Linken umzusehen, geht er seinen geraden Weg fort, und thut, als wenn alles, was ihm begegnet, so und nicht anders seyn mußte. (I, 159)

An die Möglichkeit eines abweichenden oder dieser Inklusion gar zuwiderlaufenden Lebensentwurfs vermögen – so die utopisch-idealisierende Vergangenheitsprojektion – die Menschen der Dürer-Zeit nicht einmal zu denken, ja selbst ihre „Bestimmung, wozu sie selber geschaffen wären“ (I, 156) – immerhin eine der zentralen Kategorien in Theologie und Anthropologie des späten 18. Jahrhunderts –, wurde ihnen ausdrücklich nicht zum Problem.

Vor der Folie dieses verklärten Idealbilds muß die eigene Zeit – darin liegt die Funktion dieser Vergangenheitsutopie – ihre Defizit- und Dekadenzphänomene um so deutlicher zu erkennen geben.¹⁰ „Warum [...] hast Du die Welt entarten lassen, allgütiger Himmel?“ (I, 155), fragt der Klosterbruder angesichts der Dürer-Zeit, und dieselbe Wertungsperspektive, nur weniger pathetisch vorgetragen, durchzieht auch seine Darstellung der Berglinger-Zeit. Hatte der Klosterbruder bei den Alten die Harmonie von Kunst, Religion, Alltagsleben und sogar Politik (man denke an das Ende der da Vinci-Vita¹¹) in immer neuen Formulierungen bewundert, beschreibt er die eigene „jämmerliche Gegenwart“ (I, 140) als das extreme Gegenteil:

Allein das allerabscheulichste sind noch alle die andern Verhältnisse, worin der Künstler eingestrickt wird. Von allen dem ekelhaften Neid und hämischen Wesen, von allen den widrigkleinlichen Sitten und Begegnungen, von aller der Subordination der Kunst unter den Willen des Hofes [...]. (I, 141)

¹⁰ Wenn man Wackenroders Bild der Dürer-Zeit in diesem funktionalen Gegensatz begreift, wird auch der häufiger geäußerte Vorwurf einer naiven und gegenüber den Problemen der Gegenwart hilflosen Verklärung der Vergangenheit hinfällig. Zuletzt in diesem Sinne Friedmar Apel: „Wackenroders Antiklassizismus [...] zielt auf die Restauration eines frommen, ehrenfesten, nationalen und autarken Kleinbürgertums, in dem sich der Künstler als Mittelpunkt begreifen darf. Diese Vorstellung ist nicht ganz frei von spießbürgerlichen Momenten, gerade darin aber das Gegenbild der Erfahrung fehlgeschlagener Identifikation eines unsteten Geistes. So verständlich Wackenroders Sehnsucht nach dem ruhigen, frommen und ernsthaften Leben vor dem Hintergrund seiner Biographie ist, so schlägt diese doch gelegentlich in einen Identifikationswahn um: ‚Die lieblich verschlungene Kette der Verwandtschaft war ein heiliges Band: mehrere Blutsfreunde machten gleichsam ein einziges, geteiltes Leben aus, und ein jeglicher fühlte sich desto reicher an Lebenskraft, in je mehr Herzen das gleiche urväterliche Blut schlug!‘ So viel Blutsandacht dokumentiert hinreichend den Riß, den Wackenroder im Leben fühlte, ist die Übersteigerung der Sehnsucht nach Ganzheit und Identifikation, die eine ganze Generation bewegte und noch viel später auch einzelne ihrer Vertreter in patriotische oder religiöse Überanpassung treiben sollte.“ (Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik. Hg. v. Friedmar Apel. [Bibliothek der Kunstliteratur, Bd. 4 = Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 79] Frankfurt am Main 1992, S. 742).

¹¹ Vgl. HKA I, 80, Z. 15-33.

Die „ändern Verhältnisse“ meinen nichts anderes als die Ansprüche anderer gesellschaftlicher Teilsysteme, durch die der Kunst – so Berglingers Perspektive – fremde Orientierungs- und Wertungssysteme (nach Luhmann *Leitdifferenzen*) oktroyiert werden. Der gesamte zweite Teil der Berglinger-Vita läßt sich als eine große Amplifikation des einen Gedankens verstehen, daß die Kunst der Gegenwart unter die Fremdherrschaft des Systems der höfischen Repräsentanz gezwungen werde und damit ihren Sitz im Leben verloren habe. „Daß ich mir einbilden konnte“, klagt Berglinger in diesem Sinne,

diese in Gold und Seide stolzierende Zuhörerschaft käme zusammen, um ein Kunstwerk zu genießen, um ihr Herz zu erwärmen, ihre Empfindung dem Künstler darzubringen! [...] Die Empfindung und der Sinn für Kunst sind aus der Mode gekommen und unanständig geworden [...]. (I, 140)

Andererseits ist es gerade diese Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Teil- oder Funktionssysteme, die Berglingers Künstlertum erst ermöglicht. Sein Lebensweg wird nicht mehr durch Einschluß in eine sich in den Grenzen ihres Standes blühend entwickelnde Künstlerfamilie vorgezeichnet, für die in idealtypischer Verklärung das Beispiel Dürers steht, sondern durch das exakte Gegenteil: Er muß sich und sein Künstlertum gegen die Ansprüche seiner Familie und gegen den normativen Erwartungsdruck seiner sozialen Schicht behaupten und durchsetzen. Sein Künstlertum basiert nicht auf sozialer Inklusion, sondern auf Exklusion; sein Selbstverständnis repräsentiert nicht mehr den alten Typus der Inklusionsindividualität, sondern den für die gesamte Moderne bezeichnenden der Exklusionsindividualität. Ebendiesen Wechsel thematisiert der Anfang der Berglinger-Vita, indem hier ausführlich die Erwartungshaltungen des Vaters und das darin formulierte soziale Inklusionsangebot einer gesellschaftliche Integration und Anerkennung verheißenden Laufbahn als Arzt mit Josephs Selbstentwurf als zum Künstlertum bestimmtes Individuum konfrontiert wird. „Seinen Vater und seine Geschwister liebte er aufrichtig“, beschreibt der Erzähler diesen Konflikt,

aber sein Inneres schätzte er über alles, und hielt es vor andern heimlich und verborgen. So hält man ein Schatzkästlein verborgen, zu welchem man den Schlüssel niemanden in die Hände giebt. (I, 131)

Dieses Innere aber, Josephs Individualität, bestimmt ihn völlig unabhängig von allen gesellschaftlichen Erwartungen zum Künstler, und zwar noch bevor die wesentlichen Entscheidungen über die Einbettung in gesellschaftliche Teilsysteme, nämlich die Entscheidungen

über Ausbildung und Beruf fallen. Definierte sich das Individuum in den alten stratifikatorischen Gesellschaften durch seinen Einschluß in die Gesellschaft, so nunmehr durch sein Anderssein gegenüber der Gesellschaft, noch bevor es wesentliche Schritte in diese hinein unternimmt. Das öffnet zwar einerseits erst die Möglichkeit zur Entfaltung von Individualität im modernen Sinne, doch bürdet es andererseits dem einzelnen auch die ungeheure Last der Selbstbegründung und Selbstbehauptung gegenüber allen zuwiderlaufenden gesellschaftlichen Erwartungen auf. Dazu bedarf das Konzept der eigenen Individualität einer festen Stütze, eines Sicherheit stiftenden Überbaus, der die Kraft verleiht, am eigenen Anderssein auch festzuhalten und es durchzusetzen. Joseph zieht diese Kraft aus der traditionellen Vorstellung einer göttlichen Mission oder Bestimmung des Künstlers:

aber ihn hatte der Himmel nun einmal so eingerichtet, daß er immer nach etwas noch Höherem trachtete; es genügte ihm nicht die bloße Gesundheit der Seele, und daß sie ihre ordentlichen Geschäfte auf Erden, als arbeiten und Gutes thun, verrichtete; - er wollte, daß sie auch im üppigem Übermuth dahertanzen, und zum Himmel, als zu ihrem Ursprunge, hinaufjauchzen sollte. (I, 131)

Sein Enthusiasmus für die Kunst gilt als „angebohrt[]“ (I, 133), und eine „innere Stimme“ ruft ihm „ganz laut zu: Nein! nein! du bist zu einem höheren, edleren Ziel gebohrt!“ (I, 136). Eines solchen Überbaus bedarf das Konzept der Exklusionsindividualität um so mehr, wenn es, wie in Josephs Falle, soziale Devianz, das völlige Zuwiderhandeln gegenüber allen gesellschaftlichen Erwartungen legitimieren soll. Entsprechend schwer tut Joseph sich auch, seiner eigenen individuellen Bestimmung zum Künstlertum so weit zu vertrauen, daß sie zur Grundlage seiner Ausbruchsentscheidung werden kann:

Das Verhältniß gegen seinen Vater aber preßte sein Herz ganz zusammen. Dieser hatte wohl gemerkt, daß Joseph sich gar nicht mehr mit Ernst und Eifer in seiner Wissenschaft anlegen wollte [...]. Joseph indessen verlor darum sein kindliches Gefühl nicht; es kämpfte ewig mit seiner Neigung, und er konnte immer nicht das Herz fassen, in des Vaters Gegenwart über die Lippen zu bringen, was er ihm zu entdecken hatte. Ganze Tage lang peinigte er sich, alles gegen einander abzuwägen, aber er konnte und konnte aus dem entsetzlichen Abgrunde von Zweifeln nicht herauskommen [...]. (I, 137)

Bezeichnenderweise ist es dann nicht die Unerschütterlichkeit des Glaubens an seine individuelle Bestimmung, sondern der äußere Anlaß einer besonderen Grobheit des Vaters, der ihn diese Zweifel hintanstellen läßt und seinen Ausbruch aus der Familie ermöglicht.

In diesem Devianz- und Aufbruchsmotiv findet der Wechsel von Inklusions- zu Exklusionsindividualität am Ende des 18. Jahrhunderts seine wohl prägnanteste literarische Ausprägung. Wackenroder gehört mit zu den ersten, die diesen zentralen Aspekt der beginnenden Moderne in dieser Schärfe zu fassen vermögen. Doch tat er dies nicht ohne Vorbild. Unmittelbar in der Entstehungsphase der *Herzenergießungen* erschienen bei Unger in Berlin und damit gleichsam unter seinen Augen sechs der acht Bücher des *Wilhelm Meister* als Bände drei bis fünf von *Goethes neuen Schriften*. Wohl nirgendwo sonst ist das Devianz- und Aufbruchsmotiv in der zeitgenössischen Literatur so eindrucksvoll und wirkungsmächtig gestaltet wie dort; und insbesondere von den ersten beiden Büchern ließen sich zahlreiche Verbindungslinien zu Wackenroders Texten ziehen, die einer eigenen Studie wert wären. Wilhelm bündelt das neue Individualitätskonzept in dem Bekenntnis:

Daß ich dir's mit Einem Worte sage, mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht.¹²

Was der einzelne ‚ist‘, steht also schon vor seiner ‚Ausbildung‘ in der Gesellschaft fest; das individuelle Sein geht der gesellschaftlichen Existenz voraus, ja der gesellschaftlichen Existenz fällt in dieser Perspektive eher die Aufgabe zu, individuelles Sein zu verwirklichen. Man kann die Viten Berglingers und Wilhelm Meisters als Versuche lesen, Möglichkeiten, Probleme und Gefahren dieses neuen Konzepts von Individualität im Medium der literarischen Fiktion auszuloten, wobei Goethe seinen Protagonisten eher neue Freiräume betreten ließ, Wackenroder stärker deren Gefahrenpotential analysierte. Letzteres läßt sich deutlicher zeigen, wenn man den Wandel des Künstlertums zwischen Dürer- und Berglinger-Zeit, zwischen Vormoderne und Moderne näher ins Auge faßt.

II. Mission und Passion – zum Wandel des Künstlertums

Die Heiligen des goldenen Zeitalters der Kunst wissen von den Problemen individueller Selbstbestimmung und -behauptung

¹² Zitiert wird nach der Münchner Ausgabe, die dem Text des Erstdrucks folgt: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Hg. v. Karl Richter. Bd. 5: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman. Hg. v. Hans-Jürgen Schings. München 1988, S. 288.

noch nichts. Ihr Weg führt entweder wie bei Dürer über die Inklusion in ein gesellschaftliches Teilsystem, in dem die Kunst noch ihren „natürlichen“¹³ Sitz im Leben hat, oder aber sie erfüllen eine höhere Mission, sind Werkzeuge in der Hand Gottes und werden seiner Inspiration gnadenhaft zuteil. Das suspendiert sie zugleich von jedem Zwang, ihr eigenes Tun legitimieren zu müssen, ja sie bieten sich um so mehr zum Werkzeug Gottes und zum Medium seiner Offenbarung an, je weiter sie ihre eigene Individualität zurücknehmen und verleugnen. Dem jungen Maler Antonio, der Raffael als „außerordentliche[n] Mann“ anredet, „der wohl auf alle andre Menschen mit Verachtung heruntersehen“ (I, 68) müsse, und als Geheimnis seiner Individualität erklärt haben möchte, „worin es eigentlich liegt, daß man Euch nicht recht nachahmen, und Euch nie ganz und gar erreichen kann“ (I, 67), muß der Angeredete jede Antwort schuldig bleiben, weil es ihm völlig fern liegt, das Besondere seiner Bilder etwa aus seiner Künstlerpersönlichkeit oder individuellen Begabung heraus zu erklären. Der Klosterbruder erläutert dazu in anderem Kontext verallgemeinernd:

Der Künstlergeist soll [...] nur ein brauchbares Werkzeug seyn, die ganze Natur in sich zu empfangen, und, mit dem Geiste des Menschen beseelt, in schöner Verwandlung wiederzugebären. Ist er aber aus innerem Instinkte, und aus überflüssiger, wilder und üppiger Kraft, ewig für sich in unruhiger Arbeit; so ist er nicht immer ein geschicktes Werkzeug [...]. (I, 105)

Entbindet der Gedanke der Mission den Künstler der Vormoderne von der Notwendigkeit der Legitimation seines Tuns, legt gerade dieser Zwang dem Künstler der Moderne ein kaum zu lösendes Grundproblem auf, das sein Künstlertum unter das Vorzeichen der Passion stellt. Die Quelle seines gleichsam unvermeidlichen Leidens ist eine zweifache: er unterliegt einem *Selbstbegründungszwang* für sein sozial deviantes Künstlertum und ist damit den Gefahren des Irrtums und der Selbsttäuschung unterworfen; und er untersteht einem *Selbstbehauptungszwang* gegenüber allen gültigen Normen, die er auf dem Sonderweg seines Künstlertums unausweichlich verletzen muß.

Das Problem des *Selbstbegründungszwangs* resultiert aus der Annahme einer jedem Individuum quasi eingeborenen und als

¹³ Im Grunde spiegelt Wackenroders Gegenüberstellung von utopischer Vormoderne und Moderne die zeitgenössisch sehr viel ausgeprägtere Opposition von Natur- und Kulturzustand, von Natürlichkeit und Zivilisation. Vgl. dazu auch unten S. 219 das Zitat aus HKA I, 142.

Bestimmung mit auf den Weg gegebenen Individualität. Dieser jeder Einbettung in die Gesellschaft vorgelagerten Individualität muß der Künstler jedoch schon zu einem Zeitpunkt vertrauen, zu dem sie noch gar nicht entwickelt ist, ja er muß auf der Grundlage erahnter oder empfundener Bestimmungen tiefgreifende Lebensentscheidungen treffen, um diese Anlagen überhaupt erst entwickeln zu können. Die Entscheidung für den sozial devianten Weg des Künstlers stellt also eine Art Kredit auf die Zukunft mit hohem Risiko dar. Akzeptabel wird dieser Umstand erst im Kontext einer teleologischen Konstruktion, die sicherstellt, daß auch schon im zartesten Keim das endgültige Telos, die letzte Bestimmung des Individuums erkennbar ist.¹⁴ Dennoch wird das Risiko des Irrtums damit nicht aufgehoben, was Wackenroder anhand von Berglingers Schicksal eindringlich demonstriert. Dessen eigener Selbsteinschätzung nach wie auch in der Deutungsperspektive des Klosterbruders lag seine Bestimmung nämlich nicht in der Kunstproduktion, die er zum alleinigen Lebensinhalt macht, sondern im Kunstgenuß, und das heißt nichts anderes, als daß Berglinger sich hinsichtlich seiner individuellen Bestimmung zum Künstler geirrt hat, wie er sich selber eingestehen muß:

Wie weit idealischer lebte ich damals, da ich in unbefangener Jugend und stiller Einsamkeit die – Kunst noch bloß genoß; als itzt, da ich sie im blendendsten Glanze der Welt [...] ausübe! (I, 142)

Exakt an diese Selbstanalyse knüpft der Klosterbruder am Ende mit seiner Frage an: „Soll ich sagen, daß er vielleicht mehr dazu geschaffen war, Kunst zu genießen als auszuüben?“ (I, 144) Die Gründe für Berglingers fatalen Irrtum sind im Text mehr als nur angedeutet. Zum einen zeigt sein Künstlertum zumindest auch Züge des sozialen Eskapismus, der Flucht aus dem sozialen Elend der familiären Verhältnisse und vor den ekelhaften und häßlichen Seiten des ihm vom Vater vorbestimmten Arztberufs:

Seine Angst ward immer größer, – die Versuchung nach der herrlichen Stadt zu entfliehen, immer stärker. (I, 138; Hervorhebung D.K.)

Dieses Eskapismusmotiv taucht bezeichnenderweise noch ein zweites Mal in seinem Lebenslauf auf, genau zu dem Zeitpunkt, zu dem sich alle an den ersten Fluchtversuch geknüpften Hoffnungen als Illusion herausstellen:

¹⁴ Berglinger spricht ausdrücklich von dem ‚Ziel‘, zu dem er ‚geboren‘ sei. Vgl. oben S. 215 das Zitat aus HKA I, 136.

Was ich möchte? – Ich möchte all' diese Kultur im Stiche lassen, und mich zu dem simplen Schweizerhirten ins Gebirge hinflüchten und seine Alpenlieder, wonach er überall das Heimweh bekömmt, mit ihm spielen. (I, 142; Hervorhebung D.K.)¹⁵

Zum anderen ist sein Künstlertum auch motiviert von dem Wunsche nach Erfolg und Anerkennung. Leitmotivisch zieht sich das Streben nach „Glanz“ durch Berglingers Vita, und damit mischt sich ausgerechnet ein Element des Systems höfischer Repräsentanz in seine Motivation, das er ansonsten als das „dreyfache[] Unglück für die Musik“ (I, 141) verabscheut. Schon über den enthusiastischen Knaben heißt es:

und zuweilen dachte er wohl daran, daß der Himmel ihn aus der trüben und engen Dürftigkeit, worin er seine Jugend hinbringen mußte, zu desto höherem Glanze hervorziehen werde. (I, 136)

Gerade dieses Motiv nimmt der Erzähler wieder auf, wenn er mit einem großen Zeitsprung das *Zweite Hauptstück* eröffnet:

Ich kehre zu meinem Joseph zurück, wie er, mehrere Jahre, nachdem wir ihn verlassen haben, in der bischöflichen Residenz Kapellmeister geworden ist, und in großem Glanze lebt. (I, 139)

Und mit diesem Streben nach dem Glanz des ausübenden Künstlers verbindet sich auch, wie bereits angeführt, Josephs Irrtum hinsichtlich seiner eigentlichen Bestimmung:

Wie weit idealischer lebte ich damals, da ich in unbefangener Jugend und stiller Einsamkeit die Kunst noch bloß genoß; als itzt, da ich sie im blendendsten Glanze der Welt [...] ausübe! (I, 142)

Das analytische Potential der Wackenroderschen Texte reicht jedoch noch tiefer. Was wäre, wenn die teleologische Grundlage dieses neuen Konzepts künstlerischer Individualität sich als eitle Fiktion herausstellte? Wenn der Boden, der die folgeschwere Entscheidung für den devianten Weg des Künstlers tragen soll, als selbstgeschaffene Illusion zusammenbräche? Alle Entwürfe einer individuellen Bestimmung, eines zu erreichenden Telos und ähnlicher Konstruktionen sind letztlich willkürliche Setzungen des eigenen Ichs, die in der Moderne durch keine übergeordnete Autorität mehr abgesichert sind. Schon in der Berglinger-Vita heißt es dazu hellsichtig:

Allmählig ward er [Joseph Berglinger] nun ganz und gar der Überzeugung, daß er von Gott deshalb auf die Welt gesetzt sey, um ein recht vorzüglicher Künstler in der Musik zu werden [...]. (I, 136)

¹⁵ Zum Eskapismusmotiv siehe auch unten S. 221f. das Zitat aus HKA I, 226.

Nicht mehr göttliche Mission, der sich der Künstler als williges Werkzeug unterstellt, sondern eigene, unter dem Druck des sozialen Elends in seiner Umgebung allmählich entwickelte Überzeugung begründet also Berglingers Künstlertum. Jeder Selbstbegründungsversuch dieser Art unterliegt jedoch dem Zweifel, kann von dem Subjekt, das ihn schuf, auch jederzeit wieder dekonstruiert werden. Exakt dieses Kernproblem der Selbstbegründung moderner Individualität thematisiert *Ein Brief Joseph Berglingers*:

Aber ach! wenn ich auf dieser verwegenen Höhe [der Annahme, die Kunst sei ein „göttlich Streben des Menschen“] stehe, und mein böser Geist mich mit übermüthigem Stolz auf mein Kunstgefühl und mit frecher Erhebung über andre Menschen heimsucht, – dann, dann öffnen sich auf einmal, rings um mich her, auf allen Seiten, so gefährliche, schlüpfrige Abgründe [...] und ich liege hingestreckt, verstoßen, und komme mir im Dienste meiner Göttin, – ich weiß nicht wie, – wie ein thörichter, eitler Götzendiener vor. (I, 224)

Eitelkeit liefert dabei das entscheidende Stichwort. Jeder Selbstbegründungsversuch unterliegt – auch das ein zentrales Ergebnis der Luhmannschen Analyse moderner Individualität¹⁶ – dem Verdacht, letztlich fremden Motiven zu dienen. Sei es Eitelkeit, Furcht, Gewinnstreben oder Ruhmsucht, der Entwurf eigener Individualität wird sich immer als Ausfluß eines solchen Motivs verdächtigen lassen müssen. Berglinger bündelt diesen Verdacht innerhalb seiner Selbstanalyse im Begriff des „selbsteigenen Genuß[es]“ (I, 225) und erläutert:

Die Kunst ist ein täuschender, trüglicher Aberglaube; wir meynen in ihr die letzte, innerste Menschheit selbst vor uns zu haben, und doch schiebt sie uns immer nur ein schönes Werk des Menschen unter, worin alle die eigensüchtigen, sich selber genügenden Gedanken und Empfindungen abgesetzt sind, die in der thätigen Welt unfruchtbar und unwirksam bleiben. (I, 225)

Aus den Schlingen der Willkürlichkeit und des Motivverdachts seines Selbstentwurfs kann sich der Künstler in der Moderne nicht mehr befreien, zumindest solange nicht, wie er an der Fiktion einer einzigartigen und individuellen Bestimmung zum Künstlertum festhält. Wo spätere Generationen einen Ausweg aus diesem Dilemma suchen werden, deutet der Text, allerdings unter dem negativen Vorzeichen der Ablehnung, jedoch ebenfalls schon an: im Schauspielertum des Künstlers.¹⁷ Wenn jeder Selbstentwurf moderner

¹⁶ Vgl. Luhmann (Anm. 8), Bd. 3, S. 187-191.

¹⁷ Vgl. HKA I, 226: „Das ist's, daß der Künstler ein Schauspieler wird, der jedes Leben als Rolle betrachtet, der seine Bühne für die ächte Muster- und Normal-

Individualität ohnehin willkürlich ist, dann kann das Individuum aus dieser Willkür auch Wahlfreiheit ableiten und Künstlertum als Rolle ausfüllen, eventuell auch in Kombination mit anderen wählbaren Rollen. Doch damit wären wir schon bei Thomas Mann. Für Wackenroder, der die Probleme moderner Individualität gerade erst analysiert, bleiben sie ein Quell des Zweifels und des Leidens.

Dessen zweite Hauptquelle entsteht dem modernen Künstler durch den *Selbstbehauptungszwang*, dem er neben der Not zur Selbstbegründung unterliegt. Das Vertrauen in die eigene sozial deviante Individualität muß so stark sein, daß man auf alle gültigen Begründungszusammenhänge für eine gelungene gesellschaftliche Existenz verzichten kann. Mehr noch, man muß in der beginnenden Moderne, anders als im Heldenalter der Kunst, darauf Verzicht tun können, ohne ein Äquivalent auf dem Wege des Künstlertums erwarten zu können. Auch dieses Problem sieht Wackenroder deutlich. In den Erwartungshaltungen seines Vaters wird Berglinger massiv mit den dominanten Begründungsmustern für ein sozial gelungenes Leben konfrontiert, und zwar in hoher ethischer und anthropologischer Aufladung. Der Vater drängt ihn mit dem Ethos des Helfers und Heilers der Menschheit „zur Medicin, als zu der wohlthätigsten, und für das Menschengeschlecht allgemein-nützlichsten Wissenschaft“ (I, 134). In theologischer („Pflicht“) und anthropologischer („Bestimmung“) Überhöhung predigt er, „daß es die Pflicht und Bestimmung des Menschen sey, sich darunter [unter das Elend] zu mischen, und Rath und Allmosen zu geben, und ekelhafte Wunden zu verbinden, und häßliche Krankheiten zu heilen!“ (I, 135 f.) Diesem offenbar von Joseph tief verinnerlichten Erwartungsdruck vermögen seine Selbstbehauptungsversuche auf Dauer nicht standzuhalten. Er kann sich letztlich nicht von der Vorstellung lösen, daß der Mensch zur *vita activa*, „für die thätige, lebendige Welt“ (I, 225), bestimmt sei, daß der Künstler „weit weniger wirksam sey, als jeder Handwerksmann“ (I, 142), und ihm fehlt das Vertrauen in die Idee der absoluten Autonomie der Kunst fernab vom „gemeinen Zweck und Nutzen“ (I, 224). „[W]enn mir nun der Anblick des Jammers in den Weg tritt, und Hülfe fordert“, so muß er bekennen,

wenn leidende Menschen, Väter, Mütter und Kinder, dicht vor mir stehen, die zusammen weinen und die Hände ringen, und heftiglich schreyen vor

welt, für den dichten Kern der Welt, und das gemeine wirkliche Leben nur für eine elende, zusammengeflochtene Nachahmung, für die schlechte umschließende Schale ansieht.“

Schmerz, – das sind freylich keine lüsternen schönen Akkorde [...] und das verweichlichte Künstlergemüth geräth in Angst, weiß nicht zu antworten, schämt sich zu fliehn, und hat zu retten keine Kraft. (I, 226)

Diesem Gefühl von Ohnmacht und Versagen hat er nichts entgegenzusetzen, denn mit seiner Vorstellung, den Menschen mit der Kunst auf andere Weise dienen zu können, ist er ebenso gescheitert wie mit dem halbherzigen Versuch, das soziale Elend seiner Familie aus der Distanz zu lindern.

Dieses Scheitern teilt Berglinger mit den anderen, seit dem Sturm und Drang auftretenden Helden der neuen, auf Exklusion basierenden Individualität, allen voran mit Werther. Beide Figuren verkörpern – wenn auch mit unterschiedlicher Akzentuierung – den unbedingten Primat der modernen Exklusionsindividualität vor der älteren Vorstellung von gesellschaftlicher Inklusion. Beide verabsolutieren ihre individuelle Einzigartigkeit gegenüber allen Integrationsanforderungen der Gesellschaft und müssen daher scheitern: Werther, weil er auf diesem Wege zu weit, Berglinger, weil er ihn nicht weit und konsequent genug geht. Ihre Lebensgeschichten spielen im Medium der literarischen Fiktion radikale Umsetzungsformen der neuen Individualitätsvorstellung durch und veranschaulichen deren Faszinationen wie Gefahren – und ersparen es damit gleichsam ihren geistigen Vätern, einen ähnlichen Passionsweg realiter zu beschreiten. Diese Problemverwandtschaft begründet eine tiefe Affinität zwischen den *Herzensergießungen* und den *Leiden des jungen Werther*, die in ihrer Komplexität und Bedeutung bislang kaum ausgeleuchtet ist.

III. Melancholie und Euphorie – zu unterschiedlichen Reaktionsweisen auf die Epochenproblematik der Moderne

Seit man im 5. Jahrhundert begann, die eigene Zeit anhand der Differenz von antiquus/modernus zu beschreiben, beinhaltet der Begriff der Moderne stets auch eine tiefe Verlusterfahrung. Um die Gegenwart als etwas Neues beschreiben zu können, muß als logische wie psychologische Voraussetzung zunächst erkannt sein, daß das Alte, das eben noch Gegenwart war, nun nicht mehr ist, daß es abgelöst und damit verlorengegangen ist. Dieser Zug läßt sich durch die gesamte Geschichte des Begriffs ‚modernus‘ beziehungsweise ‚Moderne‘ verfolgen¹⁸, und er gilt für Wackenroders Zeit, in der die

¹⁸ Zur Begriffsgeschichte der Moderne vgl. Fritz Martini: Art. „Modern, Die Moderne“. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begründet von

Verlusterfahrung in Schillers Begriff des Sentimentalischen ihren vielleicht prägnantesten Ausdruck fand, in ungeminderter Weise.

Wie der Hinweis auf Schiller jedoch bereits impliziert, muß die Einsicht in den Verlust von etwas Altem keineswegs zwangsläufig zu trauernder Rückwärtsgewandtheit führen. Im Gegenteil, das Nicht-mehr-Vorhandensein des Bekannten und Gewohnten gibt ja gleichzeitig Räume für die Entwicklung von etwas Anderem frei, hebt alte Bindungen und Regularien auf, die den Entwurf und die experimentelle Entwicklung des Neuen bislang behindert haben. Daraus lassen sich zwei Grundtypen der Reaktionsweisen auf Veränderungen ableiten, die als Elemente einer neuen Moderne verstanden werden. Im Zentrum der einen Richtung steht die Analyse des Verlustes, die einen notwendigen und wesentlichen Teil eines jeden Modernebewußtseins bildet. Da Verlust in diesem Zusammenhang immer auch Einbuße an Orientierungs- und Bindungssicherheit bedeutet, kann diese Richtung leicht die Wertungsperspektive des melancholischen Rückblicks auf das Verlorene annehmen – muß dies jedoch nicht notwendigerweise. Im Mittelpunkt der anderen Grundtendenz steht die Auslotung des durch den Verlust des Alten gewonnenen Freiraums, die experimentelle Entwicklung des Neuen, die häufig mit der Wertungsperspektive der enthusiastischen Begrüßung der Moderne und des durch sie eröffneten Innovationspotentials einhergeht. Beide Tendenzen gibt es – freilich in sehr unterschiedlicher Gewichtung – auch in den *Herzensergießungen* und *Phantasien*, und beide kennzeichnen unterschiedliche Temperamente der beiden Autoren dieser Texte. Wackenroder ist zweifellos der Analytiker des Verlustes, der den Defizit- und Dekadenzcharakter der eigenen Zeit (mehrfach ist die Rede von der ‚entarteten‘ Gegenwart¹⁹) vor der Folie einer utopisch verklärten Vormoderne um so filigraner herauszuarbeiten versteht. Tiecks Anteil scheint auf den ersten Blick keinen davon abweichenden eigenen Charakter aufzuweisen, da dieser sich, an die

Paul Merker und Wolfgang Stammeler. Hg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Bd. 2. Berlin ²1965, S. 391-415. – Hans Ulrich Gumbrecht: Art. „Modern, Modernität, Moderne“. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Hg. v. Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck. Bd. 4. Stuttgart 1978, S. 93-131. – Hans Robert Jauss: Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität. In: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main ⁶1979, S. 11-66. – Hans Robert Jauss: Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno. In: Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. Hg. v. Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck. München 1987, S. 243 ff.

¹⁹ Vgl. z. B. oben S. 213 das Zitat aus HKA I, 155.

Adaption fremder Stile schon in der Schulzeit intensiv gewöhnt, über weite Strecken eines manierierten Wackenroder-Stils bedient. Auf einem Felde zeigt er jedoch eine ganz eigene, Wackenroder völlig fremde Lust an der Eroberung neuer Möglichkeiten, und dies betrifft die Religion, die Tieck zum Freiraum für das ästhetische Experiment wird. Zur Begründung der Konversion zum Katholizismus, die im *Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom an seinen Freund in Nürnberg* beschrieben wird, läßt Tieck nicht einmal die Andeutung eines konfessionsgebundenen theologischen Arguments aufleuchten; der gesamte Erlebnis- und Entscheidungsprozeß wird ausschließlich ästhetisch und in zweiter Linie erotisch motiviert und begründet. Selbst die Liturgie während der Messe wird auf ihre das ästhetische Erleben strukturierende Funktion reduziert. In beinahe provokanter Offenheit unterstreicht der junge Maler diesen Aspekt mit dem Bekenntnis, nicht die Allmacht Gottes, sondern die „allmächtig[e]“ (I, 116) Kunst²⁰ habe ihn zum Katholizismus – im Text ist der theologische Terminus bezeichnenderweise durch die Umschreibungen „wahr[e] Glaube“ (I, 115) und „jene[r] Glaube[er]“ (I, 116) ersetzt – überreten lassen, und am Ende des Konversionsprozesses steht auch keine neue Glaubenserfahrung, sondern ein neues Kunstverständnis.²¹ Mit anderen Worten, Tieck löst das gesamte Konversionsthema aus dem theologischen Diskurs heraus und transplantiert es experimentell in einen ausschließlich ästhetischen. Eine entschiedene Radikalisierung erfährt dieses Verfahren nochmals in der Erzählung *Rafael's Bildniß*, in der der Erzähler von „abergläubischen Stunden“ (I, 169) berichtet, in denen er das Numinose nicht im Gebet zu Gott, sondern in der Anrufung Raffaels gesucht habe:

Wenn ich in trüben Stunden verzagen will, und die Welt mir unglücklich dünkt, wenn nichts mich dann aufrichtet, [...] wenn meine Seele sich in Bangigkeit zusammenkrümmt, und ich ohne Hoffnung die Arme nach einem Troste ausstrecke: dann rufe ich Deinen Namen Rafael aus, [...] Du schickst ein Heer von Engelsgestalten in mein empörtes Gemüth, und alle Wellen legen sich wieder zur Ruhe nieder. (I, 170 f.)

Damit wird der theologische Diskurs völlig in einen ästhetischen transformiert, christliche Religion durch eine Religion der Kunst

²⁰ „Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen, und ich darf wohl sagen, daß ich nun erst die Kunst so recht verstehe und innerlich fasse.“ (I, 116)

²¹ Siehe oben Anm. 20. – „Kannst Du ein hohes Bild recht verstehen, und mit heiliger Andacht es betrachten, ohne in diesem Momente die Darstellung zu glauben?“ (I, 117)

mit eigenem Heilsversprechen substituiert. Erst hier bei Tieck kann von der viel zitierten „Kunstreligion“ im eigentlichen Sinne die Rede sein; bei Wackenroder hingegen gibt es zwar die vielfältig gestaltete Idee einer religiösen Funktion der Kunst, die der eigenen Gegenwart zutiefst fremd geworden sei, doch geht Religion in seinem Denken nirgends in der Kunst auf.

Beide Positionen lassen sich als Reaktionen auf – auch aus heutiger Sicht noch als spezifisch modern erscheinende – Veränderungen an der Epochenschwelle um 1800 verstehen. Die gänzliche Profanisierung der Kunst erreicht in der Spätaufklärung ihren Höhepunkt, und die Erosionsprozesse der traditionellen und insbesondere protestantischen Theologie stehen dieser Entwicklung am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung nicht viel nach.²² Die Dogmatik ist zum Gegenstand der historisierenden Dogmengeschichtsschreibung geworden, ihre Verbindlichkeit für den Glauben des einzelnen wird, sofern sie unter deistischen oder naturalistischen Vorzeichen überhaupt noch eine Rolle spielt, dem Individualismus der jedem protestantischen Christen zugestandenen Privatreligion preisgegeben.²³ Zudem zeigt die Lehre von der natürlichen Religion eine starke Tendenz zur Nivellierung von Konfessions- und sogar Religionsunterschieden – erinnert sei nur an Lessings Ring-Parabel.

Derart einschneidende Veränderungen fordern allen Betroffenen, auch den Vorkämpfern dieser Entwicklung, Strategien zu ihrer Bewältigung ab. Die Aufklärer selbst haben Ende des 18. Jahrhunderts tiefgreifende Debatten geführt, in denen es nicht mehr primär um die enthusiastische Begrüßung neuer Freiheiten auch in der Religion ging, sondern um die Analyse dessen, was bei der Schaffung dieser Freiheiten verloren ging.²⁴ Beides ist für die Bildung des jeweiligen Epochen- und Modernebewußtseins unverzichtbar, und beide Strategien finden sich, wie am Beispiel der Religion

²² Zum Folgenden vgl. als Überblicksdarstellungen von Emanuel Hirsch: *Geschichte der neuern evangelischen Theologie im Zusammenhang mit den allgemeinen Bewegungen des europäischen Denkens*. 4. Bd. Gütersloh. ²1960. Karl Aner: *Die Theologie der Lessingzeit*. Halle 1929. Reprint Hildesheim 1964.

²³ Vgl. Gottfried Hornig: *Die Anfänge der historisch-kritischen Theologie*. Johann Salomo Semlers Schriftverständnis und seine Stellung zu Luther. Göttingen 1961. – Gottfried Hornig: *Johann Salomo Semler. Studien zu Leben und Werk des Hallenser Aufklärungstheologen*. Tübingen 1995.

²⁴ Vgl. etwa: *Mißbrauchte Aufklärung? Schriften zum preußischen Religionsedikt vom 9. Juli 1788*. 118 Schriften auf 202 Microfiches. Mit einem Begleitband hg. v. Dirk Kemper. Hildesheim 1996.

gezeigt, in den unterschiedlichen Beiträgen Wackenroders und Tiecks zu den *Herzensergießungen* und *Phantasien* geradezu modellhaft wieder.

Helga Dormann

Die Karoline von Günderrode – Forschung 1945 – 1995. Ein Bericht.

Werk und Person Karoline von Günderrodes (1780-1806) werden in dem hier zu referierenden Zeitraum kontrovers beurteilt. Die einschlägigen Artikel in Dichterlexika und Literaturgeschichten spiegeln die unterschiedlichen Einschätzungen recht gut. V. Wilpert vertritt die ältere Position, die Günderrode als exaltierte, wenig seriöse, romantische Schwärmerin verurteilt: „schrieb romant.-klassizist. Lyrik, exaltierte Phantasien und ekstas. Dramen aus überschätzten, nicht zur Klarheit geläuterten Eingebungen“.¹ Diese Position teilen Böttcher (DDR)² und Kohlschmidt, der voller Ressentiment schreibt: „Das junge Stiftsfraulein hat sich ganz offenbar in dem Leben, wie es ihre Gesellschaftskreise boten, gelangweilt und auf dem üblichen Wege Ersatz in der Poesie gesucht. Doch war sie offenbar auch erotisch überspannt“.³ Das Werk – auch das Spätwerk – beurteilt er als „überwiegend Dilettantenarbeit, trotz gelegentlicher dichterischer Partien“.⁴ Im „Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945“ wird Günderrode als Autorin vorgestellt, die „vorwiegend Lyrik, einige Dramen und Prosastücke“⁵ schrieb. Daß die größte Werkgruppe dramatische Entwürfe bzw. Dramen sind, bleibt unberücksichtigt. Ihre Dichtung stehe „sowohl der Klassik als auch der Romantik nahe“ und sei „durch strengen Formwillen bzw. Streben nach einer Synthese von Philosophie, Mythologie und Poesie“⁶ gekennzeichnet.

Die konventionelle Gestaltung der literarischen Texte wird dagegen in Killys Literatur-Lexikon betont und die Verbindung zur frühromantischen

¹ Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte. 3.erw. Aufl. Stuttgart 1988, S.287

² Romantik. Erläuterungen zur deutschen Literatur. Hrsg. von Kurt Böttcher u.a. 3.Aufl. Berlin 1977, S.638

³ Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd.III. Geschichte der deutschen Literatur von der Romantik bis zum späten Goethe. Von Werner Kohlschmidt. Stuttgart 1974, S.315

⁴ Ebd., S.316

⁵ Brinker-Gabler, Gisela, Ludwig, Karola, Wöffen, Angela: Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945. München 1986, S.114

⁶ Ebd., S.114

Poesie negiert.⁷ Kontrovers dazu die Einschätzung in Kindlers Neues Literatur Lexikon: „die Dichtungen halten einer Betrachtung auf ihren Eigenwert hin stand und gelten mittlerweile als bedeutsames Zeugnis der Frühromantik“.⁸ In ihrem Spätwerk (Melete) vollziehe sie eine Wandlung zur romantischen Lyrikerin, ihre lyrische Begabung sei größer als ihre dramatische.⁹ Aus einer eher feministischen Perspektive portraitiert Kastinger-Riley im „Dictionary of Literary Biography“ die Dichterin. Deren Ambivalenz, männliche Wünsche zu hegen, aber ein Frauenleben führen zu müssen, drücke sich auch in einigen ihrer Werke aus. Auch Kastinger-Riley hält die Lyrik Günderrodes für die interessanteste Werkgruppe.¹⁰ Ebenfalls aus einer feministischen Perspektive portraitiert Uta Treder in „Deutsche Literatur von Frauen“ die Dichterin, bezieht in ihre Darstellung jedoch auch politische Aspekte ein, indem sie Günderrode den begeisterten Anhängern der Französischen Revolution zuordnet, deren radikale Hoffnungen nicht realisierbar waren. „Aber die Zeit ist unheroisch, und sie ist eine Frau. Da sie nicht leben kann, was sie geistig erarbeitet und erträumt hat, schreibt sie: ‚Gedichte sind Balsam auf unfüllbares Leben‘“.¹¹ Ein Ausdruck dieser Entfremdung sei ihre vielfältige Mythenrezeption. Günderrode zeichne einen Gegenentwurf zu diesem Zustand in dem „Traum einer neuen Kultur“, einer „weiblichen Kultur“¹², in der die innere Natur mit der äußeren harmoniere und der Gegensatz zwischen Sinnlichkeit und Vernunft nicht mehr existiere.

In den anderen Literaturgeschichten führt Günderrode eher ein Schattendasein. Markwardt¹³ und Žmegač¹⁴ verweisen auf sie, während Glaser¹⁵ und Dahnke¹⁶ sie übergehen. Hansers Sozialgeschichte der Literatur

⁷ Killy, Walter: Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Bd.4. Gütersloh, München 1989, S.411

⁸ Kindlers Neues Literatur Lexikon. Hrsg. von Walter Jens. Bd.7. München 1990, S.14

⁹ Ebd., S.14

¹⁰ Kastinger-Riley, Helen M.: Caroline von Günderrode. (1780-1806). In: German Writers in the Age of Goethe, 1789-1832. Edited by James Hardin and Christoph Schweitzer. (Dictionary of Literary Biography. Volume 90), S.115f.

¹¹ Treder, Uta: Das verschüttete Erbe. Lyrikerinnen im 19. Jahrhundert. In: Deutsche Literatur von Frauen. Hrsg. von Gisela Brinker-Gabler. Zweiter Band. 19. und 20. Jahrhundert. München 1988, S.33

¹² Ebd., S.34

¹³ Markwardt, Bruno: Geschichte der deutschen Poetik. Bd.III. Berlin 1958, S.562

¹⁴ Geschichte der deutschen Literatur vom achtzehnten Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. von Viktor Žmegač. 3. unveränd. Aufl. Bd.I/1. Frankfurt am Main 1992, S.118

¹⁵ Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Hrsg. von Horst Albert Glaser. Bd.5. Zwischen Revolution und Restauration: Klassik, Romantik. 1786 – 1815. Reinbek bei Hamburg 1980

¹⁶ Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von Hans Dietrich Dahnke u.a. Bd.7. Geschichte der deutschen Literatur 1789-1830. Berlin 1978

erwähnt sie u.a. im Kontext des romantischen Todeskultes.¹⁷ Auf den Mythos ihres Todes greift auch Frühwald zurück. „Karoline v. Günderode, die sich erdolchte, galt zunächst als Frühvollendete, denn als Opfer einer kalten Zeit; vor der Bosheit und der Mißachtung der Menschen begab sie sich, wie es die von den ‚Tränen des Himmels‘ fast gelöschte Schrift auf ihrem Grab verkündete, in den Schutz der Elemente zurück, deren Stimme sie in der Welt gewesen war“.¹⁸ Eine weitere Position der Günderode-Forschung nimmt Martini ein, indem er, die enge Verknüpfung von Dichtung und Leben unterstellend, Günderodes lyrische Produktion in eine Beziehung zu ihren Liebesbeziehungen setzt.¹⁹

Allein Schulz bespricht Günderodes Werk ausführlicher und schlägt eine neue Lesart der Dramen vor.²⁰ Das hatte er schon in einer Würdigung der Dichterin anlässlich ihres 200. Geburtstages ausgeführt.²¹ Er deutet diese Arbeiten als lyrische Dramen, die auf die Jahrhundertwende vorauswiesen.

Die Günderode - Forschung 1945 – 1970

„Wohl ist es merkwürdig, unter dem Schleier des protestantischen Stiftfräuleins eine antikische Jünglingin verborgen zu wissen, deren Wesen durch christliche Kategorien nicht erfassbar scheint, doch gilt es, will man sich nicht den Zugang zu ihrem Werk versperren, sie eben von dem in ihr angelegten Typus aus zu begreifen. Ist doch echte Dichtung allemal frommes Zeugnis, das einer von seiner erfahrenen Wirklichkeit ablegt.“²²

In zweifacher Hinsicht ist Kemp mit seiner Charakterisierung der Dichterin Karoline von Günderode beispielhaft für die frühe Forschung. Zum einen weil er Dichtung als Ausdruck eines Erlebnisses deutet, zum anderen weil er annimmt, Günderode verkörpere ein „antikes Menschentum“²³,

¹⁷ Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. von Rolf Grimminger. Bd.4/2 Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1798-1815. Hrsg. von Gert Ueding. München 1988, S.747

¹⁸ Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Klaus See. Bd.14. Europäische Romantik I. Hrsg. von Robert Mandelkow. In Verbindung mit Ernst Behler... – Wiesbaden 1982, S.368

¹⁹ Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. 19., neu bearbeit. Auflage Stuttgart 1991, S.339

²⁰ Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begründet von Helmut de Boor und Richard Newald. Bd.7. 1. Teil. Das Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1806. Von Gerhard Schulz. München 1983, S.642-46

²¹ Schulz, Gerhard: Träume eines Stiftfräuleins. Zum 200. Geburtstag der Karoline von Günderode. In: F.A.Z., Nr.34, v.9.2.1980, S.23

²² Kemp, Friedhelm: Karoline von Günderode. Lorch-Württ. 1947, S.72f.

²³ Pigenot, Ludwig von (Hrsg.): Karoline von Günderode. Dichtungen. München 1922, S.9

eine Vorstellung, die v.Pigenot und andere in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts entwickelten. Dieses antike Menschentum äußere sich in ihrem Welt- und Naturverständnis, in ihrem ‚Apollo-Willen‘, mit dem sie in strenger, klassizistischer Weise ihre Werke gestalte, auch wenn sie romantische Motive verarbeite. Als drittes Moment führt man Günderrodes heroischen Tod an, der als Opfer für eine nicht weiter erläuterte Idee ausgelegt wird.²⁴ Dieses Verständnis, das sich einer Mischung aus Nietzsche-scher und Bachofenscher Antikenrezeption zu verdanken scheint, stellt die Forschung Ende der vierziger Jahre nicht in Frage, sondern knüpft bruchlos daran an, so daß erneut die tragische Gestalt und der Selbstmord der Künstlerin, von den einen als Selbstopfer²⁵, von den anderen als letzter Akt einer Todessehnsucht²⁶ gedeutet, im Zentrum der Beschäftigung stehen. Das Werk der auch als „deutsche Sappho“²⁷ oder „weiblicher Hölderlin“²⁸ bezeichneten Dichterin liest man – da Erlebnisdichtung – ausschließlich als Spiegelung ihres Lebens bzw. ihrer gescheiterten Lieben oder ihrer Todessehnsucht. Der Eindruck, Günderrode fasziniere weitaus mehr durch ihre Vita als durch ihre Dichtung und deren Rezeption verdanke sich eher ihrem spektakulären Tod als einem literarischen Interesse, verfestigt sich nach Lektüre der frühen Forschungsliteratur. Solange Wilhelms Behauptung: „Dichterisches Wort und tödliches Schicksal waren für diese Frau Ereignisse und Entfaltungen derselben Seele“²⁹ nicht negiert wird, bleibt der sachliche Blick auf die Werke verstellt. In keiner dieser frühen Arbeiten findet sich eine eingehende Analyse der Texte. Die Autoren zählen zwar die wichtigsten Themenbereiche (Naturphilosophie, Mythen, Eros, Tod) auf, diskutieren sie aber nicht weiter. Dafür unterlegen sie den Werken unausgesprochen ihr Dichtungsverständnis, fällen häufig negative Urteile über den literarischen Wert der nicht analysierten Texte, mögen sie diese Beurteilungen auch ein wenig durch die Auffassung relativieren, Günderrode habe wegen ihres frühen Todes nicht die ihr mögliche Vollen-dung erreicht.³⁰

„Das Eigentliche, ja Entscheidende der Sprache in den Werken der Günderrode ist dies: daß sie nach innen sich wendet, hin zum Dunkel, in dem die Mächte und Gewalten miteinander ringen, noch nicht gelöst und geordnet in der Helle des Logos und durch seine trennende Kraft. Die Dichtungen sind ursprünglich, naturnahe, sofern das Wort ‚Natur‘ in diesem

²⁴ Vgl. ebd., S.9ff.

²⁵ Vgl. Wilhelm, Richard: Karoline von Günderrode. In: *Genius* 2/2 (1948/51), S.24

²⁶ Vgl. Rehm, Walter: *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*. 2.Aufl. Darmstadt 1967, S. 434

²⁷ Kemp, Friedhelm, a.a.O., S.68

²⁸ Salomon, Elisabeth (Hrsg.): *Karoline von Günderrode. Gesammelte Dichtungen*. München 1923, S.XII

²⁹ Wilhelm, Richard, a.a.O., S.31

³⁰ Ebd., S.31

Zusammenhänge nicht mißverständlich wirkt – Natur im Gegensatz zu Geist – : sie blitzen und leuchten nicht, sie strahlen ein Sein aus, das Scheu davor trägt, ins Reich des hellen, zugleich vergänglichen Tages aufzusteigen.“³¹ Was auch immer Wocke mit diesen Zeilen aussagen will, eine Analyse der literarischen Texte liegt ihnen sicherlich nicht zugrunde, vielmehr der Glaube, Dichtung verdanke sich dem Kampf verschiedener Kräfte im Individuum, die als Schicksal oder Liebe bezeichnet werden. Dieses längere Zitat sei erlaubt, um zu belegen, daß die Beschäftigung mit Günderrodes Werk oft dem Vorwand dient, die eigene Weltanschauung und Dichtungs-auffassung darzulegen. Interessanterweise taucht diese unpräzise, ideologische Formulierung noch in der Forschungsliteratur der achtziger Jahre auf.³² Auch Heuschele folgt in seinem 1950 erneut publizierten Aufsatz diesem Verständnis, verkärt Günderrode jedoch zur Priesterin von Liebe, Tod und Schönheit. Der in ihrem Selbstmord bewiesene Heroismus verleihe ihr antike Züge, die Sehnsucht nach Größe rücke sie in die Nähe zu Hölderlin, während die Form ihrer Dichtung zwischen Klassik und Romantik anzusiedeln sei;³³ das hatte Peter³⁴ ebenfalls konstatiert. Wallace fügt diesen Gedanken nichts Neues hinzu, auch wenn er sein Günderrode Bild mit Verweisen auf Bettina v. Arnims Briefroman „Die Günderrode“ begründet, den er allerdings als authentischen Briefwechsel liest. Daß es sich um eine Bearbeitung Bettine v. Arnims handelt, entgeht ihm wie vielen anderen Autoren.³⁵

Da die frühe Forschung in der Nachfolge von v.Pigenot Günderrodes ‚Seelenverwandtschaft‘ mit Hölderlin anführt, erstaunt es nicht, daß Howeg 1952 in ihrer als Einflußstudie angelegten Dissertation versucht, diese Hypothese durch die Analyse ausgewählter Texte zu verifizieren. Sieht sie Günderrodes Frühwerk (1799 –1800) durch ossianische Töne und Motive beeinflusst, so macht sie nach Günderrodes Hyperion Lektüre (Frühjahr 1800) einen neuen Ton in den Texten aus, durch den ein pantheistisches Naturgefühl, eine „Alltrunkenheit“³⁶ zum Ausbruch komme. Gerade die pantheistische Natur-auffassung und den für Günderrodes späteres Werk wesentlichen Gedanken: Tod sei Heimkehr in die Urquelle des Lebens, führt sie auf den Einfluß Hölderlins zurück. Doch nicht nur diese Vorstellungen weisen Günderrode als dessen

³¹ Wocke, Helmut: Vom „Alten Reich der dunklen Mitternacht“ – Karoline von Günderrode (1780-1806). In: *The Journal of English and Germanic Philology* 49 (1950), S.498f.

³² Vgl. Lazarowicz, Margarete: Karoline von Günderrode. Portrait einer Fremden. Frankfurt am Main, Bern, New York 1986, S.17

³³ Vgl. Heuschele, Otto: Karoline von Günderrode. In: Ders., Dank an das Leben. Ausgewähltes Werk (1925-1950). Freiburg-München 1950, S.108ff.

³⁴ Vgl. Peter, Maria: Zwischen Klassik und Romantik. (Karoline von Günderrode.). In: *Das goldene Tor* 4 (1949), S.465-473

³⁵ Vgl. Wallace, Erd: Die Günderrode und Bettina. In: *Castrum Peregrini* 13 (1953), S.13ff.

³⁶ Howeg, Waltraud: Karoline von Günderrode und Hölderlin. Diss. Halle 1953 (Masch.), S.34

„Schülerin“³⁷ aus, sondern auch ihre Sprache und deren Rhythmus. Howegs Intention, die literarischen Texte durch die Diskussion ihres ideengeschichtlichen Kontextes (Herder, Schelling, Schlegel, Schleiermacher, Novalis, Jean Paul, Hölderlin) aufzuwerten, verkehrt sich in ihr Gegenteil, in die Abwertung der Arbeiten, da deren Spezifisches zugunsten dieser Fragestellung aus dem Blick gerät. Sicherlich nimmt Günderrode viele Ideen auf, bemüht sie sich doch gerade um eine umfassende Bildung. Doch der alleinige Nachweis von Einflüssen reicht nicht aus, um den Arbeiten gerecht zu werden, vielmehr müßte analysiert werden, wie sie diese Einflüsse verarbeitet. Eine derartige Untersuchung steht allerdings bis heute noch aus.

Naumann greift 1957 mit ihrer Dissertation in die schwierige Diskussion einer Epochenzuordnung des Günderrodeschen Werks – Romantik oder Klassik – ein.³⁸ Aufgrund ihrer Stilanalyse (Motiv- und Bildwahl, Sprache, Komposition), die sie auf breiterer Textbasis als frühere Arbeiten durchführt (alle publizierten Texte, Nachlaß), negiert sie die von Kluckhohn vorgenommene Zuordnung zur Heidelberger Romantik. Daß Günderrode häufig als ‚typische Romantikerin‘ bezeichnet werde, beruhe auf lebensgeschichtlichen Daten, weniger auf einer genauen Werkanalyse. Naumann räumt allenfalls eine Verwandtschaft mit der Jenaer Romantik ein, da Günderrode mit Novalis „das Bemühen um die denkerische Durchdringung des einmal Erfahrenen“ gemeinsam habe. Ihr „Apollo-Wille“ und ihr „Ernst“ begründeten dagegen ihre Nähe zur Klassik³⁹, vor allem zu Schiller, mit dem sie das leidenschaftliche Pathos, Ideen (Freiheitsbegriff) und die sprachliche Gestaltung der Dramen verbinde.⁴⁰

Auch die sechziger Jahre zeigen keinen wesentlich neuen Ansatz in der Forschung, dafür aber editorische Aktivitäten, da Preitz 1962 bzw. 1964 den bislang unveröffentlichten Briefwechsel der Günderrode mit ihren Freunden Lisette und Christian Gottfried Nees von Esenbeck, Friedrich Creuzer, Clemens Brentano, Susanne von Heyden, Karoline von Barkhaus sowie Gunda und Friedrich Carl von Savigny kommentiert publiziert. Seit 1912 liegt zwar der Briefwechsel Creuzer-Günderrode vor, er enthält jedoch vor allem Creuzers Briefe, da die Günderrodes – wenige ausgenommen – vernichtet wurden.⁴¹ Die nun publizierten Briefe werden nicht sogleich rezipiert. Erst Lazarowicz und Bohrer diskutieren sie in den achtziger Jahren.

Blank publiziert 1960 eine Werkauswahl – Gedichte und Prosa – der er ein kurzes Nachwort zufügt, das erneut biographische Daten aufführt und die Todesthematik in den Mittelpunkt des Interesses stellt.⁴² Auch Brion

³⁷ Ebd., S.24

³⁸ Vgl. Naumann, Annelore: Caroline von Günderrode. Diss. Berlin 1957, S.29

³⁹ Ebd., S.169

⁴⁰ Ebd., S.159

⁴¹ Vgl. Die Liebe der Günderrode. Friedrich Creuzers Briefe an Caroline von Günderrode. Herausgegeben und eingeleitet von Karl Preisendanz. München 1912

⁴² Vgl. Karoline von Günderrode. Ein Apokalyptisches Fragment. Gedichte und Prosa. Herausgegeben und eingeleitet von Herbert Blank. Stuttgart 1960

rezipiert das Werk unter biographisch orientierten Aspekten, die Einheit von Erlebnis und Dichtung voraussetzend.⁴³

Die Günderrode - Forschung 1970 – 1995

„Der Riß der Zeit geht durch sie. Sie spaltet sich in mehrere Personen, darunter einen Mann.“⁴⁴

Eine Wende in der Günderroderezeption signalisiert Christa Wolfs Essay, als Einleitung in eine Werkauswahl (Gedichte, Prosa, Briefe) konzipiert, die erstaunlicherweise das dramatische Werk – immerhin der größte Teil der Arbeiten – unberücksichtigt läßt. Wolf portraitiert Günderrode als Vertreterin einer jungen, aufbrechenden Generation, die den Idealen der Französischen Revolution anhängt. Indem sie die Zeit der Romantik als Epoche eines großen gesellschaftlichen Umbruchs zeichnet, schärft sie auch den Blick für die schwierige Situation einer schreibenden Frau um 1800. Radikal stellt sie das so lang tradierte Bild der ‚todessüchtigen‘, ‚weltfremden‘, ‚einsamen‘ und ‚unpolitischen‘ Dichterin in Frage, deren Selbstentfremdung, in Briefen vielfach thematisiert, sei nur vor dem Hintergrund historisch-sozialer Lebensbedingungen zu verstehen.⁴⁵ Wolf eröffnet die feministische Diskussion in der Günderrode-Forschung, die sich bis in die neunziger Jahre fortsetzt. Die Unvereinbarkeit der Wünsche: Geliebte, Ehefrau, Mutter und zugleich ehrgeizige Dichterin zu sein, die mit ihren Produktionen die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit einfordere, bedingen ihr Scheitern.⁴⁶ In einer erneuten Stellungnahme (1982) gilt ihr der Prozeß des freien Produzierens, der nicht auf ein Gegenüber bezogen ist, als Ursache dafür.⁴⁷ Inwieweit diese Auffassung allen Texten, z.B. den in Dialogform gehaltenen Lehrgedichten entspricht, müßte noch geklärt werden. Trotz des veränderten Blicks, mit dem Wolf Günderrode portraitiert, sucht auch sie das eigene Dichtungsverständnis den Texten der Günderrode zu unterlegen. Da sie Dichtung als Selbstobjektivierung des Künstlers begreift, bleibt sie einer biographisch orientierten Interpretation verbunden, auch wenn sie historisch-soziologische Aspekte einbezieht. Der ihren Essay abschließende Satz: „Dichter sind, das ist keine Klage, zu Opfern und Selbstopfern prädesti-

⁴³ Vgl. Brion, Marcel: *L'Allemagne romantique. Kleist-Brentano-Wackenroder-Tieck-Caroline von Günderrode*. Paris 1962, S.299-343

⁴⁴ Wolf, Christa: *Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderrode – ein Entwurf*. In: Karoline von Günderrode. *Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen*. Herausgegeben und mit einem Essay von Christa Wolf. Darmstadt und Neuwied 1981, S.51

⁴⁵ Ebd., S.9ff.

⁴⁶ Ebd., S.19

⁴⁷ Wolf, Christa: „Kultur ist, was gelebt wird“. In: *alternative* 25 (1982), Heft 143/144, S.118f.

niert“⁴⁸ stellt eine Verbindung zu Autoren her, die Wolf sicherlich nicht recht sein kann. Doch da sie den ‚Mythos Günderröde‘ nicht völlig negiert, kommt es zu erstaunlichen Parallelen. Gilt Günderröde den einen als Priesterin von Liebe, Tod und Schönheit, so den anderen als Opfer und Fremde. Alle diese Zuschreibungen gelten der Person der Dichterin, nicht ihrem Werk.

Daß Wolf kein genuines Romantikverständnis entwickelt, sondern in den Dichterportraits (Kleist, Günderröde) die eigene schwierige schriftstellerische Situation dargestellt habe, ist mehrfach bemerkt worden.⁴⁹ Und dennoch hat ihre einfühlsame und kenntnisreiche Darstellung den Blick auf das Werk der Günderröde verändert und letztlich seine Neubewertung bewirkt.

Die achtziger Jahre sind daher durch eine verstärkte Günderröde-rezeption gekennzeichnet, die sich in verschiedene Schwerpunkte gliedert: biographisch orientierte Darstellungen, Untersuchungen von Motiven und Themen (Liebe, Tod, Mythen, Natur), feministische Forschung und Untersuchungen einzelner Werkgruppen (Briefe, Dramen, Studienbuch).

Obwohl in allen Phasen der Günderröde - Forschung die biographisch orientierte Beschäftigung großen Raum einnimmt, seien in diesem Bericht, um eine ermüdende Wiederholung von Daten zu vermeiden, nur noch die Autoren angeführt, die sich diesem Thema widmen. Diab⁵⁰, Drewitz⁵¹, Heilmann⁵², Hetmann⁵³, Gajek⁵⁴, Gidion⁵⁵, Görtz⁵⁶, Kalten-

⁴⁸ Wolf, Christa: Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderröde – ein Entwurf, a.a.O., S.52

⁴⁹ Vgl. Totten, Monika: Zur Aktualität der Romantik in der DDR. Christa Wolf und ihre Vorläufer(innen). In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 101 (1982) Heft 2, S.244-262

⁵⁰ Vgl. Diab, Susan: Karoline von Günderröde and her Poetry. In: Women writers of the age of Goethe: I. Edited by Margret C. Ives. Lancaster 1988, S. 36-56

⁵¹ Vgl. Drewitz, Ingeborg: Unter meiner Zeitlupe. Porträts und Panoramen. Wien, München, Zürich 1984, S.16-29

⁵² Vgl. Heilmann, Irmgard: Karoline von Günderröde zum 200jährigen Geburtstag. In: der literat 22 (1980) Nr.2, S.33-34

⁵³ Vgl. Hetmann, Frederik: Drei Frauen zum Beispiel. Die Lebensgeschichte der Simone Weil, Isabel Burton und Karoline von Günderröde. Weinheim 1980, S.111-167

⁵⁴ Vgl. Gajek, Bernhard: „das rechte Verhältniß der Selbständigkeit zur Hingebung“. Über Karoline von Günderröde (1780-1806). In: „Frankfurt aber ist der Nabel dieser Erde“. Das Schicksal einer Generation der Goethezeit. Hrsg. von Christoph Jamme und Otto Pöggeler. Stuttgart 1983, S.206-226

⁵⁵ Vgl. Gidion, Heidi: „Was mich tötet, zu gebären.“ Emanzipation als (tödlicher) Erkenntnisprozeß – demonstriert an Cassandra, Günderröde, Kleist. In: Anstöße 32 (1985) Heft 4, S.165-172

⁵⁶ Vgl. Görtz, Franz Josef (Hrsg.): Karoline von Günderröde. Gedichte. Frankfurt am Main 1985, S. 95-113. Ders.: Liebeslied an den Tod. In: Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen. Bd.10. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt 1986, S.112-114. Ders.: Karoline von Günderröde. In: Deutsche

brunner⁵⁷, Krechel⁵⁸ und Kohlhausen⁵⁹ porträtieren mit jeweils unterschiedlichen Akzenten die Frau, die Geliebte bzw. Liebende oder die Dichterin Günderrode.

Der These Christa Wolfs, Günderrode sei eine emanzipierte Frau gewesen, widerspricht Kohlschmidt vehement.⁶⁰ Sie sei vielmehr eine „echte romantische Subjektivität“, voller „Fähigkeit zur ‚Hingabe‘“.⁶¹ Sie habe keine ‚Selbständigkeit‘ beansprucht, nicht einmal ein „Reservat ästhetischer Existenz“.⁶² Leider bleibt Kohlschmidt den Beweis für seine so viel-sagende Rollenzuweisung schuldig. Mag er auch seine früher geäußerte Ansicht über Günderrodes Dichtung revidiert haben, seine spätere Darstellung entbehrt dennoch nicht des Ressentiments.⁶³

Treder hingegen greift 1980 einen Gedanken Christa Wolfs auf, indem sie der „Dissonanz“ zwischen Günderrodes ‚männlichen‘ Wünschen und ihrer ‚weiblichen‘ „Geschlechtsgebundenheit“ weiter nachgeht.⁶⁴ Sie benennt eine aporetische Konstellation, in die sich Günderrode durch ihre literarische Produktivität verstricke: Poesie als Ersatz für ein unzureichendes Leben zu schaffen und damit zugleich den Zustand dieses unzureichenden Lebens zu zementieren.⁶⁵

Am Rande sei hier nur auf erstaunlich ähnliche Argumente verwiesen. Auch Kohlschmidt deutete ja Günderrodes literarisches Schaffen als Ersatz-

Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren. Hrsg. von Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max. Bd.5. Romantik, Biedermeier und Vormärz. Stuttgart 1989, S. 199-206. Ders.: Unendliche Leidenschaft, übermächtige Sehnsucht. Karoline v. Günderrode und ihr unerfülltes Liebesverlangen, erste vollständige Günderrode Ausgabe erscheint in Frankfurt. In: F.A.Z., Nr. 41, 13.10.91, S.25f. Ders.: „Laß nichts die tiefe Andacht stören...“ Karoline v. Günderrode: Sämtliche Werke. In: Kultur Chronik 10 (1992) Nr.3, S.14-17

⁵⁷ Vgl. Kaltenbrunner, Gerd-Klaus: Europa. Seine geistigen Quellen in Porträts aus zwei Jahrtausenden. Bd.I. Heroldsberg 1980, S.231-234

⁵⁸ Vgl. Krechel, Ursula: „Getaumel in den Räumen des Äthers“. Karoline von Günderrode und Friedrich Creuzer. In: Die schwarze Botin 1980, Nr.16, S.32-38. Dies.: Die Springflut des Lebendigen. Karoline von Günderrode: Der Nil. In: Lesarten. Gedichte, Lieder, Balladen ausgewählt und kommentiert von Ursula Krechel. Darmstadt und Neuwied 1982, S.51-55. Dies.: Schwester der Erde und des Lufthauchs. Karoline von Günderrode. In: Die großen Frankfurter. Hrsg. von Hans Sarkowicz. Frankfurt am Main 1994, S.99-108

⁵⁹ Vgl. Kohlhausen, Norgard: „Sie schreiben wie ein Mann, Madamel“. Von der schweigenden Frau zur schreibenden Frau. Frankfurt am Main 1983, S.9-18

⁶⁰ Vgl. Kohlschmidt, Werner: Ästhetische Existenz und Leidenschaft. Mythos und Wirklichkeit der Karoline von Günderrode. In: Selbständigkeit und Hingabe. Frauen der Romantik. Hrsg. von Wolfgang Böhme. Karlsruhe 1980, S.20

⁶¹ Ebd., S.20

⁶² Ebd., S.20

⁶³ Vgl. ebd., S.15f.

⁶⁴ Treder, Uta: Karoline von Günderrode – Gedichte sind Balsam auf unfüllbares Leben. In: Studi dell' Istituto-Linguistico. Florenz 1980, 3, S.37

⁶⁵ Ebd., S.39

handlung und leitete daraus seine negative Werkeinschätzung ab, wohingegen Treder Günderrodes literarische Produktivität zwar als Ersatz betrachtet, damit jedoch das utopische Moment in deren Dichtung begründet. Sie interpretiert Günderrodes Beschäftigung mit den vielfältigsten Mythen als Ausdruck einer tiefen Sehnsucht, die problematische Wirklichkeit zu verlassen und in der Dichtung eine andere Welt zu entwerfen. Ihre Hinwendung zur Zeit der ‚Vorwelt‘ trage allerdings Züge einer „regressiven Utopie“.⁶⁶ Die Vielfalt der Mythenbearbeitung stehe in keinem programmatischen Zusammenhang, sondern drücke eher einen Legitimationszwang aus, müsse und wolle Günderrode doch ihre Bildung und Kunstfertigkeit beweisen.⁶⁷

Auch Burwick vertritt 1980 die Auffassung, Günderrodes Poesie sei „das nach außen projizierte Selbst der Dichterin“.⁶⁸ Für sie sind Dichtung und Leben derartig miteinander verschmolzen, daß den Werken nur gerecht werden kann, wer das Leben der Autorin kennt. Da Burwick Günderrodes ‚Narzißnatur‘ für so überaus wichtig erachtet, sieht sie diese sich in allen Objekten spiegelnde Selbstliebe auch in vielen der Gedichte thematisiert, sogar in der Idee von einer Alliebe, auf der Günderrodes Konzept der Versöhnung mit der äußeren Natur beruht.⁶⁹ Die Problematik des hier nur skizzierten Ansatzes wird an den verblüffenden Informationen deutlich, die Burwick in ihre Interpretation einfließt. Sätze wie – „Bewußtlos ließ sie sich hinreißen. Ihre Ekstase war aber nur von kurzer Dauer“ – finden sich nur allzu häufig.⁷⁰ Mit einem solchen Verständnis läßt sich sicherlich nicht klären, warum Günderrode ihre letzte Publikation, auf die Burwick explizit Bezug nimmt⁷¹, „Melete“ nannte und unter dem Pseudonym Ion⁷² veröffentlichen wollte. Da Burwicks Ansatz der Ineinsetzung von Dichtung und Leben in der Günderrode-Forschung jedoch so überaus verbreitet, ja geradezu eines ihrer Kennzeichen ist, erstaunt es nicht, warum bislang noch keine Untersuchung vorgelegt wurde, die Günderrodes poetologisches Konzept herausarbeitet.

Die bis zu diesem Zeitpunkt – Beginn der achtziger Jahre – erarbeiteten Perspektiven führt Foldenauer zusammen, kommentiert noch einmal die Themen Tod und Liebe, widmet aber auch den Dramen – und das dürfte das Wichtigste sein – eine kurze Besprechung und begründet – wie Schulz – ihre neue Lesart aus ihrer sprachlich-lyrischen Gestalt, deren Vorbildcharakter er für George und Hofmannsthal, Hesse und Bobrowski nachweist.⁷³

⁶⁶ Ebd., S.40

⁶⁷ Ebd., S.44f.

⁶⁸ Burwick, Roswitha: Liebe und Tod in Leben und Werk der Günderode. In: *German Studies Review* 3 (1980), S.217

⁶⁹ Ebd., S.216

⁷⁰ Ebd., S.214

⁷¹ Ebd., S.219

⁷² Das Pseudonym „Ion“ ist eine Anspielung auf den platonischen Rhapsoden.

⁷³ Vgl. Foldenauer, Karl: Karoline von Günderode (1780-1806): In: *Kostbarkeiten. Essays und Laudationes zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.* Hrsg. von Beatrice Steiner. Waldkirch i.Br. 1981, S.81-111

Nach dem bislang Referierten wird Kastinger-Rileys 1986 formulierte Feststellung: „Die derzeitige Forschungslage ist immer noch derart primitiv (...)“⁷⁴ durchaus verständlich. Um die Günderrode-Forschung endlich aus den Fesseln der Liebes- und Todesthematik zu befreien, interpretiert sie nicht so bekannte Werke, die z.B. naturphilosophischen Reflexionen gewidmet sind, stellt sie in den geistesgeschichtlichen Zusammenhang und zieht Verbindungen zu zeitgenössischen Ideen. Aufgrund der Analyse einzelner Texte belegt sie, daß „Günderrode eine Darstellung von Schellings naturphilosophischem Konzept, wie sie es versteht“⁷⁵, vornehme.

Im gleichen Jahr legt Lazarowicz ihre Dissertation vor, einen literatursoziologischen Ansatz mit einer feministischen Fragestellung verknüpfend. Ihr „Portrait einer Fremden“⁷⁶, einer „weiblichen Paria“⁷⁷, zeichnet sie auf der Grundlage einer Analyse aller Texte (Publikationen, Nachlaß, Briefwechsel, Studienbuch) und unter Berücksichtigung wichtiger zeitgeschichtlicher Ereignisse. Auch sie stellt Leben und Werk in einen engen Bezug.

Anders als die Forschung zuvor, gliedert sie allerdings Günderrodes Werk in drei Phasen:

Die erste Phase – die Frühphase (1798-1801) – umfasse vor allem Nachdichtungen, ironisch-satirische Entwürfe, literarische Objektivierungsversuche zeitgeschichtlicher Ereignisse, Entsagungsliteratur sowie das Studienbuch.⁷⁸

In der zweiten Phase – der Zeit der Reifung (1800 – 1805) – trete Günderrode (Pseudonym Tian) mit ihren Arbeiten – Gedichten, Phantasien, Fragmenten, dramatischen Entwürfen – an die Öffentlichkeit. Zu dieser Phase zählt Lazarowicz auch die im Nachlaß gefundenen literarischen Texte.⁷⁹

In die dritte und letzte Phase gehöre das Spätwerk „Melete“. Das in „Melete“ erreichte erstaunliche Ausmaß an poetischer Intensität und gestalterischer Plastizität sei – anders als vielfach angenommen – nicht auf Günderrodes Liebe zu Creuzer zurückzuführen, sondern es verdanke sich vor allem ihrer verstärkten „Konzentration auf literarische Gestaltungsweisen, die bar jeder philosophisch-reflexiven oder moraldidaktischen Eintrübung“ seien.⁸⁰

Auch Lazarowicz nimmt keine eindeutige Epochenzuordnung des Werks vor, sondern konstatiert – wie alle anderen auch – eine Zwischenstellung zwischen Klassik und Romantik.⁸¹

⁷⁴ Kastinger-Riley, Helene M.: Zwischen den Welten. Ambivalenz und Existentialproblematik im Werk Caroline von Günderrodes. In: Dies.: Die weibliche Muse. Sechs Essays über künstlerisch schaffende Frauen der Goethezeit. Columbia 1986, S.119

⁷⁵ Ebd., S.99

⁷⁶ Lazarowicz, Margarete, a.a.O., S.1

⁷⁷ Ebd., S.13

⁷⁸ Ebd., S.44ff.

⁷⁹ Ebd., S.77ff.

⁸⁰ Ebd., S.208

⁸¹ Ebd., S.256ff.

Ebenfalls aus feministischer Perspektive untersucht Brandstetter 1987 „unter den Gesichtspunkten der Auseinandersetzung mit der vorgefundenen männlichen Ästhetik, des Selbstentwurfs als Autorin und der literarästhetischen Wirkungsabsicht“⁸² das literarische Werk von Mereau, Günderröde und Brentano. Günderröde versuche, den nicht vorgezeichneten „Standort der Frau in der Kulturgeschichte“⁸³ näher zu umreißen. Ihre dabei gezeigte „emphatische Bewertung des Heroischen“⁸⁴ verursache eine Spaltung ihrer weiblichen Identität und führe zu der oft beklagten Selbstentfremdung. Das Wissen um diese Gespaltenheit präge die Autorin Günderröde.⁸⁵

Die 1994 von Brummund vorgelegte interdisziplinär konzipierte Dissertation (Literaturwissenschaft, Theologie, Psychologie) ist ein Versuch, sich mit Hilfe eines psychohistorischen Ansatzes der „historischen Persönlichkeit“⁸⁶ Günderröde zu nähern.

Da Brummund viele Texte als „Traumprotokolle“⁸⁷ liest, deutet sie sie mit Hilfe Jungscher Termini auch als Äußerungen von Günderrödes Unbewußtem. Die ausgewählten Texte könnten als Suche nach einer Vereinigung gelesen werden, die Brummund näher zu bestimmen weiß, denn sie erklärt Günderrödes literarische Produktivität aus dem Wunsch, den traumatisch erlebten Tod des Vaters zu verarbeiten. Günderröde thematisiere in vielen Texten – allerdings verschlüsselt – dessen Verlust. Brummunds gewagte Hypothese lautet daher: Günderröde gehe aufgrund dieses nicht verarbeiteten Verlustes in den Tod, um so dem geliebten Vater nachfolgen, sich mit ihm vereinigen zu können.⁸⁸

Womit Brummund allerdings legitimiert, daß sie das literarische Werk als Indiz für die Wahrheit einer Theorie gebraucht, bleibt offen.

Interessanterweise vertritt sie im Gegensatz zur gesamten Forschung die These, Günderröde zeige Züge von reaktionärem, feudaladligem Bewußtsein. Diese Hypothese leitet sie allerdings weniger aus den literarischen Texten ab, als vielmehr aus der Prämisse: trete die Tochter die Nachfolge des Vaters an, identifiziere sich also mit ihm, so übernehme sie notwendigerweise auch dessen patriarchales Wertesystem.⁸⁹

⁸² Brandstetter, Gabriele: „Die Welt mit lachendem Mut umwälzen“ – Frauen im Umkreis der Heidelberger Romantik. In: Heidelberg im säkularen Umbruch. Traditionsbewußtsein und Kulturpolitik um 1800. Hrsg. von Friedrich Strack. Stuttgart 1987, S.285

⁸³ Ebd., S.293

⁸⁴ Ebd., S.293

⁸⁵ Ebd., S.294

⁸⁶ Brummund, Erika: Zwischen Leben und Tod – Traum, Mythos, Religion bei Karoline von Günderröde – Ein Beitrag zu einer ganzheitlichen Anthropologie – erarbeitet im Grenzbereich von Literaturwissenschaft, Theologie und Psychologie. Diss. Wien 1994, S.2

⁸⁷ Ebd., S.30

⁸⁸ Vgl. ebd., S.38f. u. S.249

⁸⁹ Vgl. ebd., S.254

Obwohl einhellige Meinung darüber herrscht, daß die Bearbeitung griechischer, nordischer, altpersischer, orientalischer und indischer Mythen Günderrödes Werk kennzeichne, liegt bislang noch keine Untersuchung vor, die diese vielfältige Rezeption unter einem programmatisch-poetologischen Aspekt (z.B. Herder, Schlegel) diskutiert.

Willson leitet 1964 die Auseinandersetzung mit Günderrödes indischer Mythen- und Philosophierezeption unter der älteren Forschung (Salomon, Regen)⁹⁰ geschuldeten Annahme ein, es handle sich bei diesen Arbeiten keineswegs um Meisterwerke, so daß sie ihm allein dazu dienen, „the Mythical Image of India“⁹¹, das die romantischen Dichter (Jean Paul, Wackenroder, Tieck, Novalis, Hölderlin) entwickelten und denen Günderröde folge, materialreich zu belegen. Ihre pantheistischen Gedanken seien zudem sowohl von indischer Philosophie als auch von Vorstellungen Herders und Schleiermachers beeinflusst.⁹² Willsons Darstellungsweise legt die Vermutung nahe, Günderröde verfare in ihrer Rezeption eklektizistisch und folge einer zeitgenössischen Mode; ihre Werke seien daher epigonal.⁹³

Sehr viel später – 1989 – setzt Solbrig die Beschäftigung mit Günderrödes orientalisches-indischer Mythenrezeption durch eine quellenkritische Analyse der Mahomed Dichtungen sowie der „Geschichte eines Braminen“ fort⁹⁴, nachdem Tekinay zuvor zwei Merkmale für Günderrödes „Orientalismus“⁹⁵ ausgemacht hatte: zum einen diene er „als literarisches Stilmittel zur Darstellung hochromantisch-zeitgenössischer Probleme“, zum anderen verbildliche er „die imaginäre Heimat, die unerreichbare Ferne, das Endziel romantischer Sehnsucht“.⁹⁶

Solbrig dagegen deutet diesen „Orientalismus“ als Ausdruck von Günderrödes Religiosität, die durch neuplatonische Ideen geprägt sei, „wonach die Welt in ihrem Stufensystem zum einen Emanation, zum anderen Heimkehr aus der Entfremdung ist“.⁹⁷ Auch Solbrig stellt einen Bezug zu Herderschen Gedanken her, nennt aber noch weitere Quellen (Mohammed-Biographien, Wielands Neuer Teutscher Merkur).⁹⁸ Sie folgt der durch Schulz eingeleiteten Neubewertung des Mahomed Dramas, verweist dar-

⁹⁰ Vgl. Regen, Erich: Die Dramen Karolinens von Günderröde. Berlin 1910

⁹¹ Willson, Leslie A.: A Mythical Image: The ideal of India in German Romanticism. Durham 1964, S.198

⁹² Ebd., S.189ff.

⁹³ Willson formuliert es nicht ausdrücklich. Seine Darstellung legt es jedoch nahe.

⁹⁴ Vgl. Solbrig, Ingeborg H.: Die orientalische Muse Meletes. Zu den Mohammed-Dichtungen Karoline von Günderrödes. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 33 (1989), S.299-322

⁹⁵ Ebd., S.299f.

⁹⁶ Tekinay, Alev: Zum Orient-Bild Bettina von Arnims und der jüngeren Romantik. In: arcadia 16 (1981) Heft 1, S.49

⁹⁷ Solbrig, Ingeborg H., a.a.O., S. 302

⁹⁸ Ebd., S.307-312

überhinaus noch auf dessen Rezeption durch die Expressionisten, z.B. durch Friedrich Wolf.⁹⁹

Günderrode habe gerade in ihren ‚orientalischen Dichtungen‘ das Ideal einer Synthese von Philosophie, Mythologie und Poesie zu realisieren versucht und sei nicht nur der zeitgenössischen Mode, dem Orientalismus ihrer Zeit, gefolgt.¹⁰⁰

Günderrodes Epitaph vergleicht Figueira mit dem ihm zugrundeliegenden Sanskrit Gedicht und dessen Herderscher Übersetzung. Der Gedanke, daß Tod als Flucht vor dem Leben mit Ideen der indischen Philosophie legitimiert werden könne, deute auf ein eklatantes Mißverständnis dieser Philosophie hin, sie diene als „alibi for despair“.¹⁰¹

Da Günderrode – wie gezeigt – in der frühen Forschung eine wesensmäßige Nähe zur Antike unterstellt wird, ist Zagaris Studie über ihre griechische Mythenrezeption von besonderer Brisanz, zumal er die Verfahrensweise herausarbeitet; eine Fragestellung, die bislang wenig verfolgt wurde. Von Schillers antiker Mythenbearbeitung ausgehend und diese in ihren Einflüssen auf Novalis und Günderrode nachzeichnend, gelangt er zu der interessanten Hypothese, Günderrode versuche, „den Standort der eigenen steuerlosen Subjektivität auch dank dem Rückgriff auf das universale Repertoire der ‚antiken Fabeln‘ zu bestimmen oder genauer (...) festzulegen.“¹⁰²

In ihrer Instrumentalisierung von Mythen – nicht nur den griechischen – verfare sie zweifach: Sie knüpfe an die Überlieferung an, unterlege dieser aber eine „wesentlich andersartige Mythologie, nämlich ihre eigene private Mythologie der Leere“.¹⁰³ Diese Subjektivierung erfolge zum einen durch eine „Reduktion des mythischen Organismus auf dessen intellektuelles Skelett“¹⁰⁴, zum anderen durch eine „Rückwendung zur emotionalen und existentiellen Sphäre des lyrischen Ichs“.¹⁰⁵ Günderrode errichte – anders als Schiller, der die antike Fabel erhalte – zunächst eine ‚szenische Kulisse‘, um vor ihr der Fabel „eine neue unerhörte, wertumwälzende Pointe zu geben“.¹⁰⁶ Ihre Intention sei es, durch Universalisierung ihrer Subjektivität deren „öde Eingeschlossenheit“¹⁰⁷ aufzubrechen.

⁹⁹ Ebd., S.313, Fußnote 50

¹⁰⁰ Ebd., S.321

¹⁰¹ Figueira, Dorothy M.: Karoline von Günderrode's Sanskrit Epitaph. In: *Comparative Literature Studies* 26 (1989) No.4, S.299

¹⁰² Zagari, Luciano: ‚Die Leiche der Venus‘. Griechische Mythologie und Kunst der Deformation in romantischen Gedichten und Erzählungen. I. Novalis, Karoline von Günderrode. In: *Jacques e i suoi quaderni* 13 (1989), S.254

¹⁰³ Ebd., S.254

¹⁰⁴ Ebd., S.254

¹⁰⁵ Ebd., S.254

¹⁰⁶ Ebd., S.256

¹⁰⁷ Ebd., S.255

Viele Arbeiten streifen Günderrodes naturphilosophische Reflexionen.¹⁰⁸ Westphals Dissertation von 1993 ist allerdings die erste größere Arbeit, die unter einer ideengeschichtlichen und quellenkritischen Fragestellung diese naturphilosophischen Gedanken, in den unterschiedlichsten Texten dargelegt, analysiert und in einen engen Zusammenhang zu fr  hromantischen Vorstellungen stellt. Den „Dichtweg nachzuzeichnen, den Günderrodes Naturdenken, von ihrer ‚Ossian‘-Rezeption ausgehend, über griechische und orientalische Mythen hinaus bis nach Indien beschritt“¹⁰⁹, ist sein Vorhaben. Kennzeichen Günderrodes Naturdenkens sei die Beschäftigung mit dem Tod. Dieses Zentralmotiv ihrer Dichtung tauche in ihrem Fr  hwerk, das sehr stark durch Ossian beeinflusst sei, in zwei Formen auf: Liebestod und heroischer Tod.¹¹⁰

Eine andere Vorstellung, die aus einem naturphilosophischen Kontext entwickelt werde, sei die ‚Idee der Unsterblichkeit des Lebens im Ganzen‘, die deutlich Herders Einflu   zeige¹¹¹, während die Vorstellung von der ‚Perfektibilisierung des Erdorganismus‘, als ‚Idee der Erde‘¹¹² in ihrem Spätwerk „Melete“ dargelegt, in enger Verbindung zu Schellings Naturphilosophie stehe.¹¹³ (Günderrodes intensive Beschäftigung mit Schelling ist gut durch die Exzerpte des Studienbuchs dokumentiert.)

Diejenigen Texte, die sich mit „orientalischer Weltanschauung“¹¹⁴ beschäftigten, nähmen zwar auch fr  hromantische Einflüsse auf, verknüpften sie jedoch mit ‚orientalischen‘ Elementen. Westphal vertritt – anders als Solbrig – die Ansicht, „dass sich Karoline von Günderrode orientalischen Mythen und östlichen Religionen zuwandte, um diese auf ihre ursprünglichen naturverbundenen Bedeutungen zurückzuführen und sie letztendlich ihrem literarischen Anliegen gem    zu interpretieren“.¹¹⁵ Auch diese Einflu sstudie läßt leider das Spezifische der Verarbeitung solch unterschiedlicher Rezeptionslinien au   Acht.

Obwohl die Briefe – viele sind aus jeweils unterschiedlichen Gründen vernichtet worden – seit den 60er Jahren ediert vorliegen und in Auswahl später in leicht zugänglicher Form erneut vorgelegt wurden, geht erst Lazarowicz 1986 unter biographisch orientierter Fragestellung auf die einzelnen Briefwechsel ein. Sie liest die Briefe – ihrem Ansatz gem    – als authentische Äußerungen.¹¹⁶

Bohrer dagegen deutet in seiner großen Studie über den romantischen Brief Günderrodes Briefe als Äußerungen einer „ sthetischen Subjekti-

¹⁰⁸ Vgl. als ein Beispiel: Kastinger-Riley, a.a.O., S.95ff.

¹⁰⁹ Westphal, Wolfgang, Karoline von Günderrode und „Naturdenken um 1800“. Essen 1993, S.9

¹¹⁰ Vgl. ebd., S.18ff.

¹¹¹ Vgl. ebd., S.98

¹¹² Ebd., S.95

¹¹³ Ebd., S.99

¹¹⁴ Ebd., S.111

¹¹⁵ Ebd., S. 145

¹¹⁶ Vgl. Lazarowicz, Margarete, a.a.O., S.279ff.

vität“¹¹⁷, als ästhetische Konstrukte, keinesfalls als authentische Aussagen. Seiner Ansicht nach bilden die Romantiker als erste diese ästhetische Subjektivität – Ausdruck eines modernen Bewußtseins – aus. Günderrode beschreibe in ihren Briefen beispielhaft den Zustand der „Diskontinuität der Person“¹¹⁸, der Zerrissenheit des Subjekts in ein ästhetisches Ich, das produziere, in ein soziales Ich, das sich im Alltag arrangiere und in ein ideengeleitetes Ich, das normativ funktioniere.¹¹⁹ Daher seien ihre Briefe weitaus origineller als ihre literarischen Werke, die durch die Verarbeitung von Ideen und philosophischen Reflexionen in strenger, klassizistischer Form gekennzeichnet seien. Aus Angst vor Selbstverlust habe sie diese strenge Form gewählt, quasi als ‚Bollwerk‘ gegen die moderne Seite ihrer Subjektivität.¹²⁰

Burdorf kritisiert 1993 aus Anlaß der Besprechung der Historisch-Kritischen Werkausgabe¹²¹ Bohrsers Interpretation insofern, als dieser vernachlässige, daß die „Ästhetisierung des Ich einen hohen Preis hat, daß die Verdrängung des Privaten nicht ohne reales Leid des empirischen Ich abläuft“.¹²²

French interpretiert die Briefe von Günderrode, Mereau und Varnhagen unter einer feministischen Fragestellung, denn sie liest sie als Teil einer weiblichen Kultur und untersucht, ob die Verfasserinnen darin eine ‚weibliche Sprache‘ ausbilden, oder ob sie sich einer Kombination aus Imitation patriarchaler Vorbilder und deren Ironisierung bedienen.¹²³ Günderrode verteidige einen neuen Schreibstil, „formulating a less rigid mode of self-expression“.¹²⁴ Als Kriterien führt sie: „directness, fervor, and intensity“¹²⁵ an. Anders als Bohrer sieht sie die Briefe jedoch auf einen Dialog hin angelegt, nicht nur auf Selbstfindung oder ästhetische Produktion. Auch Zimmermann unterstreicht das dialogische Moment der Briefe der Romantiker, Bohrer These negierend. „In gewisser Hinsicht liegt es nahe, Bohrsers Argumentation der ästhetischen Subjektivität umzukehren. Gerade weil Subjektivität über die Ästhetik objektiviert wird, muß sie sozial, im Rahmen eines Kollektivs, verankert werden.“¹²⁶ In diesem Zusammenhang

¹¹⁷ Bohrer, Karl Heinz: Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität. Frankfurt am Main 1989, S.80

¹¹⁸ Ebd., S.127

¹¹⁹ Vgl. ebd., S.79ff.

¹²⁰ Vgl. ebd., S.127

¹²¹ Vgl. Burdorf, Dieter: „Diese Sehnsucht ist ein Gedanke, der ins Unendliche starrt“. Über Karoline von Günderrode – aus Anlaß neuer Ausgaben ihrer Werke und Briefe. In: Wirkendes Wort (1993) Nr.1, S. 49-67

¹²² Ebd., S.53

¹²³ Vgl. French, Lorely: „Meine beiden Ichs“: Confrontations with Language and Self in Letters by Early Nineteenth-Century Women. In: Women in German Yearbook 5 (1989), S.77

¹²⁴ Ebd., S.81

¹²⁵ Ebd., S.82

¹²⁶ Zimmermann, Karin: Die polyfunktionale Bedeutung dialogischer Sprechformen um 1800. Exemplarische Analysen: Rahel Varnhagen, Bettine von Arnim, Karoline von Günderrode. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1992, S.62

verweist sie auf gemeinsame Arbeitsprojekte von Creuzer und Günderrode.¹²⁷ Das Narzißmotiv, das Günderrode häufig gestalte, widerspreche zunächst einem dialogischen Prinzip. Daher beschäftigt sich Zimmermann eingehend mit narzisstischen Konstellationen in den Texten und verweist auf deren erhebliche Modifizierungen¹²⁸, so daß sich die beiden Momente nicht wirklich widersprächen.

Eine weitere Wende in der Günderrode-Forschung zeigt sich in der Neubewertung der Dramen und der dramatischen Entwürfe. In den letzten Jahren wird die Dramatikerin Günderrode entdeckt. Wurden die dramatischen Texte lange Zeit in der Nachfolge Regens, der sich 1910 in einer Dissertation mit ihnen beschäftigte¹²⁹, als klassischen Maßstäben widersprechend beurteilt, und damit verurteilt, so leitete – wie erwähnt – Schulz 1980 eine Neubewertung ein, indem er sie als lyrische Dramen interpretierte und das moderne, auf die Jahrhundertwende vorausweisende Moment herausstellte.

Anders Lazarowicz, die nicht der von Schulz formulierten These folgt, sondern die Dramen als einen spezifischen Ausdruck von Günderrodes „geschichtsphilosophisch geprägten Bewältigungsversuche(n) der zeitgenössischen gesellschaftlichen Wirklichkeit“¹³⁰ interpretiert. Der dramatische Entwurf „Hildgund“ sei eine „Ehrenrettung weiblicher Handlungsfähigkeit“¹³¹ und spiegele Günderrodes Frauenbild wider. Anders als Lazarowicz und Christa Wolf hält Dagmar von Hoff die Dramen dagegen für sehr wichtig, ja für skandalös, weil sich in ihnen ein Rollentausch manifestiere und die traditionelle „Geschlechterkonzeption“¹³² aufgelöst werde. V. Hoff gliedert Günderrodes dramatische Produktion in zwei Phasen: In der ersten Phase entwerfe sie die ‚Jungfrau in Waffen‘ (Mora, Hildgund), eine den Amazonen ähnliche Figur mit universellem Handlungsanspruch, während sie in der zweiten Phase „v.a. romantische Schicksalsdramatik geschrieben und männliche Gestalten gestaltet“ habe.¹³³

In einem anderen Aufsatz vergleicht v. Hoff die unterschiedlichen geschlechtsspezifischen Heldenkonzeptionen im Zusammenhang mit dem brisanten Thema des Tyrannenmords. „Wo ein männlicher Held sorglos zustechen dürfte, bricht dieses Drama ab, eben weil das monologisch sich ausformulierende Begehren als maßlos und dem Wahnsinn nahe erscheint.“¹³⁴

¹²⁷ Vgl. ebd., S.63f.

¹²⁸ Vgl. ebd., S.95

¹²⁹ Vgl. Regen, Erich, a.a.O., S.101ff.

¹³⁰ Lazarowicz, Margarete, a.a.O., S.185

¹³¹ Ebd., S.140

¹³² Hoff, Dagmar von: Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800. Diss. Opladen 1989, S.95

¹³³ Ebd., S.96

¹³⁴ Dies.: Revolutionsdramen von deutschen Autorinnen um 1800. In: runa (1989) n.o 11-12, S.140

Auch Licher unterstreicht das politische Moment in einigen Texten (Brutus-Gedichte, Hildgund). Günderrode sei eine „eminent politische Mitdenkerin ihrer Zeit“¹³⁵ gewesen. An ihrer Bearbeitung des Brutus Stoffes werde ihre Nähe zu Ideen der Französischen Revolution besonders deutlich.¹³⁶ Allerdings liest Licher den dramatischen Entwurf „Hildgund“ anders als v.Hoff, indem sie neben dem heroischen Zug, den die Protagonistin zeige, auch die philosophische Dimension der Figur herausstellt, die „Geist und Gefühl zur Tat verbindet“.¹³⁷ Licher deutet die Heldinnenkonzeption nicht allein unter dem Aspekt einer geschlechtsspezifischen Rollendurchbrechung, sondern sieht in ihr auch eine Feudalismuskritik und eine unausgesprochene Kritik an der Entwicklung der Französischen Revolution angelegt. Günderrode habe einen historischen Stoff benutzt, um Aktuelles zu kritisieren. Hildgunds Geschichte diene – wie auch die Brutus-Texte – „der Verbildlichung der philosophisch-revolutionären Utopie der Dichterin, in der sich beide Geschlechter ihr ‚höheres Menschsein‘ in einer freien Republik verwirklichen“.¹³⁸

Zu völlig anderen Ergebnissen kommt Tanabe. Der dramatische Entwurf „Hildgund“ zeige die Liebe „als Schlacht um das Subjektsein zwischen Mann und Frau, bei der die Frau von vorneherein dafür vorgesehen ist, gefangen zu werden und zu verlieren“.¹³⁹

Zum Abschluß des Berichtes sei noch kurz auf die Beschäftigung mit Günderrodes sogenanntem Studienbuch verwiesen, das Doris Hopp und Max Preitz 1975 in einer Auswahl edieren.¹⁴⁰ Aus diesen Exzerpten läßt sich Günderrodes autodidaktische Bildung rekonstruieren. 1991 veröffentlicht Morgenthaler in der Historisch-Kritischen Werkausgabe¹⁴¹ weitere Exzerpte aus dem Nachlaß, durch die sich recht gut Günderrodes Beschäftigung mit der Frühromantik belegen läßt (z.B. Novalis-Exzerpte, Athenäums-Exzerpte).¹⁴²

¹³⁵ Licher, Lucia: „Der Völker Schicksal ruht in meinem Busen.“ Karoline von Günderrode als Dichterin der Revolution. In: Helga Brandes (Hrsg.): „Der Menschheit Hälfte noch ohne Recht.“ Frauen und die Französische Revolution. Wiesbaden 1991, S.115

¹³⁶ Ebd., S.116

¹³⁷ Ebd., S.129

¹³⁸ Ebd., S.131

¹³⁹ Tanabe, Reiko: Der Ort der Frau in der Moderne. Der Mechanismus der (männlichen) Subjektbildung und dessen Übernahme in Japan, am Beispiel von Karoline von Günderrode und zwei japanischen Werken. In: Veröffentlichungen des Japanisch-Deutschen Zentrums Berlin. Bd.12. Berlin 1992, S.305

¹⁴⁰ Vgl. Hopp, Doris, Preitz, Max: Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt. III. Karoline von Günderrodes Studienbuch. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1975, S. 223-323

¹⁴¹ Vgl. Karoline von Günderrode. Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Historisch-Kritische Ausgabe. Hrsg. von Walter Morgenthaler unter Mitarbeit von Karin Obermeier und Marianne Graf. 3 Bde. Basel, Frankfurt am Main 1990f.

¹⁴² Ebd., Bd.3, S.273ff.

Für Di Rosa ist dieses Studienbuch ein Ausdruck „di un ingegno intellettuale volitivo“¹⁴³, sich selbst zu bilden und auf der Höhe der Zeit in der naturwissenschaftlichen sowie philosophisch-ästhetischen Diskussion zu sein.

Bibliographie ab 1945:

Es wurden nur nur Untersuchungen, Essays etc. aufgenommen, die sich mit Person oder Werk Karoline von Günderrodes beschäftigen, nicht jedoch Literatur zu Christa Wolf oder Bettine von Arnim.

Auch einschlägige Artikel in Lexika und Literaturgeschichten werden nicht noch einmal aufgeführt.

Werkausgaben, Textsammlungen (chronologisch):

Günderode. Hrsg. von Friedhelm Kemp. Lorch-Württ. 1947

Karoline von Günderode. Ein apokalyptisches Fragment. Gedichte und Prosa. Hrsg. von Herbert Blank. Stuttgart 1960

Gesammelte Werke der Karoline von Günderode. Hrsg. von Leopold Hirschberg. 3 Bde. Berlin – Wilmersdorf 1920 – 1922 (Unveränderter Nachdruck Bern 1970)

Karoline von Günderode in ihrer Umwelt. III: Karoline von Günderrodes Studienbuch. Hrsg. von Doris Hopp und Max Preitz. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1975. S. 223-323

Karoline von Günderrode. Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen. Herausgegeben und mit einem Essay von Christa Wolf. Berlin 1979 (Lizenzausgabe: Darmstadt und Neuwied 1979)

Karoline von Günderode. Gedichte. Hrsg. von Franz Josef Görtz. Frankfurt am Main 1985

Karoline von Günderrode. Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Historisch-Kritische Ausgabe. Hrsg. von Walter Morgenthaler unter Mitarbeit von Karin Obermeier und Marianne Graf. 3 Bde. Basel, Frankfurt am Main 1990 – 1991

Briefeditionen:

Die Liebe der Günderode. Friedrich Creuzers Briefe an Caroline von Günderode. Herausgegeben und eingeleitet von Karl Preisendanz. München 1912 (Nachdruck Bern 1974)

Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt. I. Briefe von Lisette und Christian Nees von Esenbeck, Karoline von Günderrode, Friedrich Creuzer, Clemens Brentano und Susanne von Heyden. Hrsg. von Max Preitz. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1962, S. 208-306

¹⁴³ Di Rosa, Valentina: „Es ist hier eine Lücke in meiner Seele...“. Una Lettura dello „Studienbuch“ di Karoline von Günderrode. In: AION <F.G.> Sezione Germanica. Nuova Serie I, 1-2 (1991), S.93

- Karoline von Günderrode in ihrer Umwelt. II. Karoline von Günderrodes Briefwechsel mit Friedrich Karl und Gunda von Savigny. Hrsg. von Max Preitz. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1964, S. 158-235
- Die Liebe der Günderode. Ein Roman in Briefen. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Franz Josef Görtz. München, Zürich 1991
- „Ich sende Dir ein zärtlich Pfand“. Die Briefe der Karoline von Günderrode. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Birgit Weißenborn. Frankfurt am Main, Leipzig 1992

Sekundärliteratur:

- Bohrer, Karl Heinz: Identität als Selbstverlust. Zum romantischen Subjektbegriff. In: Merkur 38 (1984) Heft 4, S.367-379
- Ders.: Der Romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität. München, Wien 1987
- Bondy, Barbara: Karoline von Günderode (1780-1806). Der Luftschiffer. In: Wem Zeit ist wie Ewigkeit. Dichter, Interpreten, Interpretationen. Hrsg. von Rudolf Riedler. München, Zürich 1987, S.29-32
- Brandstetter, Gabriele: „Die Welt mit lachendem Mut umwälzen“ – Frauen im Umkreis der Heidelberger Romantik. In: Heidelberg im säkularen Umbruch. Traditionsbewußtsein und Kulturpolitik um 1800. Hrsg. Friedrich Strack. Stuttgart 1987, S.282-300
- Brion, Marcel: L'Allemagne romantique. Kleist-Brentano-Wackenroder-Tieck-Caroline von Günderode. Paris 1962
- Brummund, Erika: Zwischen Leben und Tod – Traum, Mythos, Religion bei Karoline von Günderode – Ein Beitrag zu einer ganzheitlichen Anthropologie – erarbeitet im Grenzbereich von Literaturwissenschaft, Theologie und Psychologie. Diss. Wien 1994
- Burdorf, Dieter: „Diese Sehnsucht ist ein Gedanke, der ins Unendliche starrt“. Über Karoline von Günderode – aus Anlaß neuer Ausgaben ihrer Werke und Briefe. In: Wirkendes Wort. (1993) Heft 1, S.49-67
- Burwick, Roswitha: Liebe und Tod in Leben und Werk der Günderode. In: German Studies Review III (1980) No.2, S.207-223
- Daubert, Karin R.: Karoline von Günderode's „Der Gefangene und der Sänger“. New Voices in Romanticism's Desire for Cultural Transcendence. In: NGR 8 (1992), S.1-17
- Diab, Susan: Karoline von Günderode and her poetry. In: Women Writers of the Age of Goethe I. Edited by Margret C. Ives. Lancaster 1988, S.36-56
- Drewitz, Ingeborg: Karoline von Günderode (1780-1806). In: Dies., Unter meiner Zeitlupe. Porträts und Panoramen. Wien 1984, S.16-29
- Figueira, Dorothy M.: Karoline von Günderode's Sanskrit Epitaph. In: Comparative Literature Studies 26 (1989) NO.4, S.291-299
- French, Lorely: „Meine beiden Ichs“. Confrontations with Language and Self in Letters by Early Nineteenth-Century Women. In: Women in German Yearbook 5 1989, S.73-89
- Foldenauer, Karl: Karoline von Günderode (1780-1806). In: Kostbarkeiten. Essays und Laudationes zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Beatrice Steiner. Waldkirch i.Br. 1981, S.81-111
- Gajek, Bernhard: „das rechte Verhältniß der Selbständigkeit zur Hingebung“. Über Karoline von Günderode (1780-1806). In: „Frankfurt aber ist der Nabel dieser

- Erde“. Das Schicksal einer Generation der Goethezeit. Hrsg. von Christoph Jamme und Otto Pöggeler. Frankfurt am Main 1983, S.206-226
- Gidion, Heidi: „Was mich tötet, zu gebären.“ Emanzipation als (tödlicher) Erkenntnisprozeß – demonstriert an Cassandra, Günderrode, Kleist. In: Anstöße 32 (1985) Heft 4, S.165-172
- Gooze, Marjanne E.: The Seduction of Don Juan: Karoline von Günderrode's Romantic Rendering of a Classic Story. In: The Enlightenment and Its Legacy. Studies in German Literature in Honor of Helga Slessarev. Edited by Sara Friedrichsmeyer, Barbara Becker-Cantarino. Bonn 1991, S.117-129
- Görtz, Franz Josef (Hrsg.): Karoline von Günderrode. Gedichte. Frankfurt am Main 1985, S. 95-113
- Ders.: Liebeslied an den Tod. In: Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen. Bd.10. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt 1986, S.112-114
- Ders.: Karoline von Günderrode. In: Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren. Hrsg. von Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max. Bd.5. Romantik, Biedermeier und Vormärz. Stuttgart 1989, S. 199-206
- Ders.: Unendliche Leidenschaft, übermächtige Sehnsucht. Karoline v. Günderrode und ihr unerfülltes Liebesverlangen, erste vollständige Günderrode Ausgabe erscheint in Frankfurt. In: F.A.Z., Nr. 41, 13.10.91, S.25f.
- Ders.: „Laß nichts die tiefe Andacht stören...“ Karoline v. Günderrode: Sämtliche Werke. In: Kultur Chronik 10 (1992) Nr.3, S.14-17
- Heilmann, Irmgard: Karoline von Günderrode zum 200jährigen Geburtstag. In: der literat 22 (1980) Nr.2, S.33-34
- Hetmann, Frederik: Drei Frauen zum Beispiel. Die Lebensgeschichte der Simone Weil, Isabel Burton und Karoline von Günderrode. Weinheim 1981
- Heuschele, Otto: Karoline von Günderrode. In: Ders., Dank an das Leben. Ausgewähltes Werk. 1925-1950. Freiburg, München 1950, S.109-151
- Hiebel, Friedrich: Karoline von Günderrode und das Griechenlandbild der deutschen Romantik. In: Das Goetheanum 33 (1954) Nr.18, S.138-140
- Hoff, Dagmar von: Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800. Diss. Opladen 1989, S.95
- Dies.: Revolutionsdramen von deutschen Autorinnen um 1800. In: runa (1989) n.o 11-12, S.140
- Dies.: „Ich kann es nur mit großer Blödigkeit sagen, ich schreibe ein Drama...“. Die Dramatikerin Karoline von Günderrode. Aspekte einer Inszenierung. In: runa (1992) n.o.17-18, S. 277-280
- Howeg, Waltraud: Karoline von Günderrode und Hölderlin. Diss. Halle 1953
- Kaltenbrunner, Gerd-Klaus: Europa. Seine geistigen Quellen in Porträts aus zwei Jahrtausenden. Bd.I. Heroldsberg 1980, S.231-234
- Kastinger-Riley, Helene M.: Zwischen den Welten. Ambivalenz und Existentialproblematik im Werk Caroline von Günderrodes. In: Dies., Die weibliche Muse. Sechs Essays über künstlerisch schaffende Frauen der Goethezeit. Columbia 1986, S.91-119
- Krechel, Ursula: „Getaumel in den Räumen des Äthers“. Karoline von Günderrode und Friedrich Kreuzer. In: Die schwarze Botin (1980) Nr.16, S.32-38
- Dies.: Die Springflut des Lebendigen. Karoline von Günderrode: Der Nil. In: Lesarten. Gedichte, Lieder, Balladen ausgewählt und kommentiert von Ursula Krechel. Darmstadt und Neuwig 1982, S.51-55
- Dies.: Schwester der Erde und des Lufthauchs. Karoline von Günderrode. In: Die großen Frankfurter. Hrsg. von Hans Sarkowicz. Frankfurt am Main 1994, S.99-108

- Kohlhagen, Norgard: „Sie schreiben wie ein Mann, Madame!“. Von der schweigenden Frau zur schreibenden Frau. Frankfurt am Main 1983, S.9-18
- Kohlschmidt, Werner: Ästhetische Existenz und Leidenschaft. Mythos und Wirklichkeit der Karoline von Günderode. In: Selbständigkeit und Hingabe. Frauen der Romantik. Hrsg. von Wolfgang Böhme. Karlsruhe 1980, S.9-20
- Lazarowicz, Margarete: Karoline von Günderode. Portrait einer Fremden. Frankfurt am Main, Bern, New York 1986
- Licher, Lucia: „Der Völker Schicksal ruht in meinem Busen“. Karoline von Günderode als Dichterin der Revolution. In: „Der Menschheit Hälfte blieb noch ohne Recht“. Frauen und die Französische Revolution. Hrsg. von Helga Brandes. Wiesbaden 1991, S.113-132
- Lober, Vilma: Die Frauen der Romantik im Urteil ihrer Zeit. o.O., 1947
- Naumann, Annelore: Caroline von Günderode. Diss. Berlin 1957
- Peter, Maria: Zwischen Klassik und Romantik. (Karoline von Günderode). In: Das goldene Tor 4 (1949), S.465-473
- Di Rosa, Valentina: „Es ist hier eine Lücke in meiner Seele...“. Una Lettura dello „Studienbuch“ di Karoline von Günderode. In: AION <F.G.> Sezione Germanica. Nuova Serie I, 1-2 (1991), S.83-106
- Solbrig, Ingeborg H.: The Contemplative Muse. Karoline von Günderode's Religious Works. In: Germanic Notes 18 (1987) no.1/2, S. 18-20
- Dies.: Die orientalische Muse Meletes. Zu den Mohammed-Dichtungen Karoline von Günderodes. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 33 (1989), S. 299-322
- Tanabe, Reiko: Der Ort der Frau in der Moderne. Der Mechanismus der (männlichen) Subjektbildung und dessen Übernahme in Japan, am Beispiel von Karoline von Günderode und zwei japanischen Werken. In: Veröffentlichungen des Japanisch-Deutschen Zentrums Berlin. Bd.12. Berlin 1992, S.299-309
- Tekinay, Alev: Zum Orient-Bild Bettina von Arnims und der jüngeren Romantik. In: arcadia 16 (1981) Heft 1, S.47-49
- Treder, Uta: Karoline von Günderode – Gedichte sind Balsam auf unfüllbares Leben. In: Studi dell' Istituto-Linguistico, Florenz 1980, 3, S.35-59
- Wallace, Erd: Die Günderode und Bettina. In: Castrum Peregrini 13 (1953), S.5-31
- Westphal, Wolfgang: Karoline von Günderode und „Naturdenken um 1800“. Diss. Essen 1993
- Wilhelm, Richard: Karoline von Günderode. In: Genius 2/2 (1948), S.21-35
- Willson, Leslie.A.: A Mythical Image: The ideal of India in German Romanticism. Durham 1964
- Wocke, Helmut: Vom „Alten Reich der dunklen Mitternacht“ – Karoline von Günderode (1780-1806). In: The Journal of English and Germanic Philology 49 (1950), S.496-505
- Wolf, Christa: Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderode – ein Entwurf. In: Karoline von Günderode. Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen. Herausgegeben und mit einem Essay von Christa Wolf. Darmstadt und Neuwied 1981, S.5-52
- Dies.: „Kultur ist, was gelebt wird“. In: alternative 25 (1982), Heft 143/144, S.118f.
- Zagari, Luciano: „Die Leiche der Venus“. Griechische Mythologie und Kunst der Deformation in romantischen Gedichten und Erzählungen. I.Novalis, Karoline von Günderode. In: Jacques e i suoi quaderni 13 (1989), S.249-262
- Zimmermann, Karin: Die polyfunktionale Bedeutung dialogischer Sprechformen um 1800. Exemplarische Analysen: Rahel Varnhagen, Bettine von Arnim, Karoline von Günderode. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1992

Claudia Benthien

Gesa Dane: „Die heilsame Toilette“. Kosmetik und Bildung in Goethes ‚Der Mann von funfzig Jahren‘¹

Die sich methodisch an der französischen Mentalitäts- und Alltagsgeschichte orientierende Untersuchung, von der Georg-August-Universität in Göttingen 1992 als Dissertation angenommen, fokussiert Goethes Binnenerzählung ‚Der Mann von funfzig Jahren‘ aus dem zweiten Buch des Romans *Wilhelm Meisters Wanderjahre* im Kontext der zeitgenössischen Diskussion um Kosmetik, Toilette und Schminke. Die zentrale These Danes ist, daß der alternde Protagonist durch die bewußte Beschäftigung mit seiner äußeren Gestalt einen inneren Wandlungs- und Bildungsprozeß durchläuft, welcher konkret an die Ausführung kosmetischer Praktiken und die Verwendung von sog. ‚Verjüngungsmitteln‘ gekoppelt ist.

Die Arbeit fächert zunächst die Text- und Rezeptionsgeschichte der Erzählung auf. Wichtig erscheint der Autorin die Abgrenzung von bisherigen Deutungen dieser „Parallelgeschichte“, insbesondere von jener, die das Motiv des ungleichen Alters von Liebenden als biographische Spiegelung von Goethes eigenen – entstehungsgeschichtlich

zeitgleichen – Erfahrungen versteht und aus einem heutigen Blickwinkel problematisiert. Nach Meinung der Autorin hat die Literaturkritik bisher den Fehler begangen, den Wunsch des Majors, wegen der Liebe zu seiner Nichte Hilarie jugendlicher erscheinen zu wollen, und sich dazu kosmetischen Praktiken zu unterziehen, als „peinliche“ oder „entwürdigende“ Verschönerungskur mißzuverstehen, da sie den zeitgenössischen Diskurs über Toilettenpraktiken nicht als „Schicht“ der Erzählung begriffen. Diese Untersuchungen stünden zudem in einer veralteten Tradition der Kritik der Eitelkeit, die sie ausschließlich negativ sähen. Dane hingegen zieht Goethes eigenes Verständnis von ‚Eitelkeit‘ heran, das weniger bloße Gefallsucht als vielmehr – mit Foucault gesprochen – eine notwendige ‚Sorge um sich‘ darstellt, ein essentielles *movens* für einen kontinuierlichen Prozeß des „Selbstverhältnisses“ und des „Sich-Umbildens“.

Nach einer Phase ostentativ geschminkter Haut im Barock, die durch betonte Künstlichkeit charak-

¹ Göttingen (Wallstein) 1994.

terisiert war, tritt nach Dane um 1800 ein Paradigmenwechsel ein, hin zur „künstlichen Natürlichkeit“: Während Schminke bisher eine egalisierende Wirkung hatte – Affekte und Gemütszustände wurden unter der Farbmaske verborgen, sie entzogen sich der Wahrnehmung; das Schminken war daher grundsätzlich dem Vorwurf des ‚Betrugs‘ ausgesetzt –, wurde die kosmetische Praxis nun zunehmend sowohl vom neuen Natürlichkeitsideal als auch durch das medizinische Wissen über die Haut² beeinflusst. Zentral ist für Dane die bis ins 18. Jahrhundert bedeutsame, von Galen herrührende Unterscheidung zwischen *comotica ars* und *cosmetica medicamenta* oder, wie es in Zedlers Universallexikon heißt, zwischen „Schminck=Kunst“ und „Schminck=Arzneyen“. Kurz gesagt besteht erstere primär in dem Versuch, Unregelmäßigkeiten und Mängel der Haut abzudecken und eine gleichmäßig weiße Grundierung zu erlangen, die dann künstlich durch Rouge und Schönheitspflasterchen ‚verlebendigt‘ wird. Die *cosmetica medicamentata* hingegen zeichnet sich durch Versuche aus, die Faltigkeit und Unreinheit der Haut durch allerlei „Tinkturen“, „Pomaden“ und „Balsame“ auf heilend-pflegende Weise zu verringern. Die „heilsame Toilette“, ein Pflegekästchen, das der Major in der Erzählung durch einen befreundeten Schauspieler kennenlernt, beinhaltet nur diese zweite Form der kurierenden Kosmetik.

Diese Verwendung von ‚Realien‘ innerhalb der Erzählung, von sozialen Verhaltensformen wie auch Gegenständen materieller Kultur, erlaubt Dane eine Rekonstruktion des Diskurses über kosmetische Praktiken ebenso, wie ihr eine Neuinterpretation der Erzählung mittels der Heranziehung zeitgenössischer Quellen aus anderen Disziplinen gelingt. Über den Gebrauch von Schminkmitteln wurde besonders in Reisebeschreibungen, Briefen, Zeitungen und Lexika berichtet. Präskriptive Texte zur Körper- und Schönheitspflege, die zumeist von Medizinem verfaßt wurden, rückten den Körper als *Organismus* in den Vordergrund, der eigene Bildungsgesetze aufweist und für dessen ‚Funktionstüchtigkeit‘ und Erhalt das Subjekt die Verantwortung trägt. Schönheit ist in diesen Texten nicht getrennt von Gesundheit und innerem Wohlbefinden; im Mittelpunkt stand die Idee der Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen, dementsprechend wurde von einer „Gesund- und Schönheitspflicht“ gesprochen. Die Art des Selbstbezuges und der Körpererfahrung, wie sie exemplarisch in den Praktiken der *cosmetica medicamentata* geübt wurde, verweist Dane zufolge auf eine für Goethe grundlegende Struktur, insbesondere in der späten erzählenden Prosa:

„Selbstverhältnis bzw. Selbstbezug meint die Erfahrungen, die Figuren mit sich selbst machen, mit ihrem Körper, ihrer äußeren

² Insbesondere die Notwendigkeit der Hautatmung aber auch die Erkenntnis, daß die Haut nicht wasserdurchlässig ist, was eine viel gründlichere Reinigung erlaubte.

Erscheinung, aber auch mit ihren Gefühlen und Reflexionen. In diesem Sinn ist das Selbstverhältnis ein Prozeß des sich immer wieder mit sich selbst Identifizierens, der das Sich-Ändernde mit aufnimmt. Eine Einheit von Differenz und Einheit also, in Erzählung und Roman hergestellt über die Subjektivität der Figurenperspektive.³

Daß dieser tätige Prozeß innerer und äußerer Modifizierung in eine „intersubjektive Konstellation“ eingebunden ist, wie Dane mehrfach betont, wird jedoch in ihrer Studie nicht recht deutlich. Inwieweit ein „Wechselspiel zwischen Selbst- und Fremdbezug“ für die Selbstkonstitution der Subjekte relevant ist, bleibt offen. Im Gegenteil, der Major, der sich nach einmaliger Applikation der ‚Verjüngungskunst‘ am Morgen danach bereits als „von außen und innen erfrischt“ empfindet, bleibt mit diesem Gefühl allein: in der Erzählung wird auf eine Wahrnehmung seiner positiven Wandlung durch die anderen Protagonisten an keiner Stelle angespielt. Von der Wahrnehmung des Gegenübers ist immer nur dann die Rede, wenn der andere durch starke Emotionen, durch einen „bewegten Zustand“ oder durch großes Leid – also eben gerade *nicht* durch reflektierte ‚Selbsttätigkeit‘ – „schöner und anmutiger“ erscheint und den Betrachten

den dadurch berührt.⁴ Und es entbehrt auch nicht einiger Ironie, wenn der Major mit seinen ‚funfzig Jahren‘ – im Kontrast zum wesentlich älteren Schauspieler – bereits durch zu graue Schläfen, „Runzeln“ und kahle Stellen auf dem Scheitel charakterisiert wird und ihm gegen Ende der Erzählung auch noch der „Schlußstein“ – ein erster Zahn – herausfällt. Die durch die Verjüngungskur initiierte ‚Experimentalanordnung‘ wäre somit als gescheitert zu betrachten – so ließe sich diese ‚Körpersprache‘ des Majors auch verstehen. Handelt es sich also bei dem vielbeschworenen Selbstverhältnis nicht vielmehr um ‚Ein-Bildung‘ als um ‚Bildung‘? Die Rahmung durch zwei Spiegelblicke zu Beginn und am Ende der Erzählung könnte dies andeuten.

Dane bezieht sich bei der positiven Umdeutung des menschlichen Alterungsprozesses, der als notwendiger „Teil des Lebens“, als „neues Rollenfach“ erscheint, und der Deutung des Todes, der nicht ein bloßes Ende, sondern auch als eine Vorstufe zu neuem Leben sei, insbesondere auf Goethes *Metamorphosenlehre*, dem morphologischen Grundsatz von der „Gestalt der Bildung und Umbildung der organischen Körper“⁵. Die Autorin liest die mehrfachen Veränderungen des Majors vor der Folie der naturwissenschaftlichen Arbeiten

³ Dane, S. 97.

⁴ So Hilariens Wahrnehmung des Majorsohns Flavio, der aufgrund unglücklicher Liebe erkrankt und diejenige des Majors in bezug auf die leidende, reuige „schöne Witwe“.

⁵ Johann Wolfgang Goethe. Versuch einer Methodik der Wissenschaft von den Lebewesen. [Betrachtung über Morphologie]. In: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. von Dorothea Kuhn. Frankfurt a. M. 1987, Bd. 24 (Schriften zur Morphologie), S. 365. [Zitiert nach Dane]

Goethes, um so das Altern als Gestaltwandel interpretieren zu können. Insbesondere bedient sie sich dabei des Begriffs der ‚Häutung‘, der in Goethes Schrift *Ideen über organische Bildung* als der elementare Vorgang des Lebens schlechthin dargestellt wird. Der Topos der Häutung als Reinigungs- und Wachstumsprozeß, als Herausschälen aus veralteten Formen, geht kulturgeschichtlich aus einer euphemistischen Umdeutung eines grausamen Schindungsrituals hervor. Aus dem Bereich der Reptilien und der Pflanzenwelt wird ein Prozeß zyklischer Erneuerung bloß *metaphorisch* auf den Menschen übertragen. Die Häutung wird von einem das Subjekt entmächtigenden singulären Ereignis zum bewußten Willensakt; sie wird von einem *finalen* zu einem *transitorischen* Moment umgedeutet. Dane übersieht diese Umkonnotierung, obwohl sie an anderer Stelle auf die Gefahr der Anthropomorphisierung der Natur selbst hinweist. Sie wird damit auch Goethe letztlich nicht gerecht, da der Häutungs Vorgang bei ihm immer notwendig implizit Gewalt enthält und keineswegs ein kontinuierliches Abwerfen von Hüllen darstellt, wie das *Dichtung und Wahrheit* vorangestellte Motto, „der nicht geschundene Mensch wird nicht erzogen“, belegt.

Ohne Danes materialreiche und kluge Darstellung im ganzen in Frage stellen zu wollen, deutet sich jedoch an, daß sie an einigen Stellen allzu harmonisierend vorgeht,

um ihrem Ziel, der Synthese eines komplexen ‚inneren‘ und ‚äußeren‘ Bildungsbegriffs bei Goethe näher zu kommen. Die heilsame Wirkung von Dichtkunst und innerer Besinnung (personifiziert in der Figur des Flavio) und die kurierende ‚Toilette‘, die der Major an sich vornimmt, als ebenbürtige Bestandteile im Prozeß der Selbstbildung gleichzustellen –: das hieße letztlich, das Selbstbewußtsein, das Dane zunächst als leibgebunden einführte, wieder autonom zu setzen. Denn die Autorin gibt unumwunden zu, daß es unklar bliebe, ob im Verlauf der Erzählung wirkliche Verjüngungen bewirkt werden konnten. Die Dialektik zwischen distanzierter Selbstwahrnehmung im Spiegel und *Selbstempfindung* ist schließlich nicht aufgelöst, obwohl auf Goethes Konzept der ‚Anmut‘, als sinnlich erfahrbarem Selbstgefühl, in der Untersuchung hingewiesen wird. Die Reifungsprozesse der weiblichen Protagonistinnen⁶ werden aus der Betrachtung ausgeklammert, wohl weil sich bei ihnen vergleichbare Körperpraktiken nicht finden.

Hervorzuheben ist, daß die Autorin eine ausführliche Bibliographie zum Thema und einen umfassenden Anhang mit zeitgenössischen und älteren Quellen zur Kosmetik und Körperpflege mitliefert, auf die sie in ihrer Arbeit Bezug nimmt. Die Studie Gesa Danes stellt somit nicht nur einen wertvollen interdisziplinären Beitrag zur Goethe-Forschung dar, sondern unternimmt

⁶ Wie beispielsweise die innere Wandlung Hilariens von dem ‚unvernünftigen‘ Wunsch einer Liebesehe zur reflektierten Beibehaltung einer gegebenen Heiratszusage.

auch erste Schritte zur Rekonstruktion dessen, was um 1800 im deutschen Sprachraum als populärmedi-

zinisch-philosophischer Diskurs über Körpertechniken vorlag.

Jörn Steigerwald

Helmut Krausser: „Thanatos“ oder Die romantische Adoleszenzkrise im Zeitalter ihrer postmodernen Reproduktionen

Nach den Diskussionen um die Romantik und ihre geschichtlichen Auswirkungen, die im Zuge der Ausstellung „Der Geist der Romantik“ in Edinburgh/London/München stattfanden, erscheint mit Helmut Kraussers Roman „Thanatos. Das schwarze Buch“ eine literarische Stellungnahme zu dieser Auseinandersetzung, die natürlich noch weit über diesen Punkt hinausgehen will. Der Klappentext verspricht dem Leser einen „psychologischen Kriminalroman und zugleich Spiegel romantischer Ästhetik, [der] in seiner Konstruktion hochmodern wie auch selbst romantisch infiziert [ist].“ Darüber hinaus handle es sich um ein „hintergründiges literarisches Spiel. „Erhabener Schauder“, „Todessehnsucht“, „Fragment“ - Topoi der Romantik werden von Krausser genüsslich und meisterhaft parodiert, und wie nebenbei wird sichtbar, wo das ‚typisch Deutsche‘ seine Wurzeln hat.“

Man sieht, die Ansprüche Kraussers an sich und an seinen Roman sind nicht gering. Verstand er sein erstes großes Werk „Melodien“ nicht zuletzt als Parodie auf Ecos Romane, vor allem auf „Das Foucaultsche Pendel“, als eine bestimmte Richtung postmodernen

Schreibens, so kann man den Roman „Thanatos“ als Parodie der Romantik und ihrer Rezeption, der ‚Aktualität der Romantik‘ verstehen. Genau hier liegt aber auch die - nicht gemeisterte - Klippe, die es für Krausser zu umschiffen galt.

Die Handlung des Romans ist kurz erzählt: Der Romantikforscher Konrad Johanser verläßt Berlin, um in der schwäbischen Alb seine Verwandten - Tante, Onkel und Cousin - zu besuchen. Dieser Entscheidung vorausgegangen ist seine Kündigung durch den Direktor des ‘Instituts für Deutsche Romantik’, als dessen Chefarchivar Johanser, nach einer wissenschaftlich glanzvollen, menschlich disqualifizierenden Karriere tätig war. In dieser Funktion hatte Johanser noch, quasi als letzte Tat, um das Institut vor dem Untergang zu retten, Fragmente romantischer Autoren, vor allem von Novalis, gefälscht und veröffentlicht. Bei den Verwandten angekommen, trifft er auf seinen 16jährigen Cousin Benedikt, der interessantesten Figur des Romans, der zu seinem Abbild und Spiegel herangewachsen ist. Beide Cousins verstehen sich oberflächlich nicht, auch wenn eine innere Seelenver-

wandtschaft aufgezeigt wird. Dennoch ermordet Johanser seinen Cousin. Zum einen, um vor dessen Enthüllung der Wahrheit seiner Handlungen sicher zu sein, zum anderen, um selbst dessen Rolle in der Familie des Onkels und der Tante zu übernehmen, da diese immer seiner eigenen als Wunschprojektion gegenüberstand. Dieser Mord wird aber als Verschwinden Benedikts deklariert, so kommt nach dem Auslöschen das Vergessen der Identität. Danach folgen die für den Leser wohl unangenehmsten 200 [!] Seiten des Buches, die den allmählichen Übergang der Person Johansers auf die nun 'freie' Projektionsfläche Benedikts beschreibt. Nach einem kurzen Abschied von der Tante und dem Onkel kehrt er nach Berlin zurück und wechselt dort seine Persönlichkeit. Während dieses Rollentausches schließt Johanser mit seinem vorhergehenden Leben radikal ab – z.B. ermordet er seinen ehemaligen Vorgesetzten –, um dann als Sohn, bzw. als dessen Substitut nach Hause zurückzukehren. Die Schlußpointe des Romans ist die Übereinstimmung der Figur des Thanatos, die als auktorialer Erzähler und Beobachter über allem steht, und Johansers selbst. Mit dem Roman „Thanatos“ hält der Leser folglich dessen von ihm selbst geschriebene Geschichte in den Händen.

Man kann drei romantische Konzeptionen als Hintergrund für das Werk erkennen. Erstens erscheint Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“ und die darin angelegte Metapher von der Heimkehr als Movens der Geschichte, wie auch das Anfangszitat deutlich macht: „Wo

gehn wir denn hin? Immer nach Hause.“ Als nächstes ist der psychologische Kriminalroman zu nennen, als dessen Vorbild E.T.A. Hoffmann, vor allem dessen „Elexiere des Teufels“ und „Das Fräulein von Scuderi“ durchscheinen. Hierfür verwendet Krausser das triadische Konzept von 'Dichter – Mutter – Kind'. Dieses dient als Psychologie seiner Initiation, dem Übergang vom analysierenden Forscher zum schöpferischen Dichter. Diese verläuft parallel zu der Benedikts, was durch die gemeinsame (Nicht-)Freundin Berit ersichtlich wird. Bemerkenswert ist der Zusammenhang von Initiation und Tod, den der Erzähler herstellt. Als Grund für die Nicht-Defloration Berits durch Johanser – Benedikt wäre dazu bereit gewesen, aber unter Verzicht auf 'romantische' Heuchelei – wird dessen Befürchtung genannt, Spuren zu hinterlassen, während der Mord an Benedikt gerade das Auslöschen von solchen Spuren darstellt. Als letztes erscheint die Enzyklopädik und Schreibprozessualität von Rémy de Gourmont grundlegend zu wirken. Dessen Diktum: „Das, was ist, ist verursacht durch das, was war, und das, was sein wird, hat das, was ist, zur Ursache.“ wird zum Kerngedanken der Romantik umstilisiert, der dann lautet: „Wir erst erschaffen, was gewesen ist.“ Das schwarze Buch wird so zur literarischen Neuschreibung der schwarzen Romantik, die Mario Praz in seiner gleichnamigen Studie beschreibt. Das soll nicht geschehen, um „die Wahrheit, oder was dafür gehalten wurde zu zerschlagen. Er [Johanser] hatte die Wahrheit

nur neuer, interessanter gestalten wollen ...“ (S. 22).

Bereits hier werden die Mängel des Krausser'schen Romans deutlich; de Gourmont ist ein „Décadent mit enzyklopädischem Wissen“, der mit „ironischer Phantasie und sicherem kritischen Geschmack“ (Praz) ausgezeichnet ist. Krausser hingegen bietet Ekklektizismus statt Enzyklopädie. Sein Wissen ist nicht erworben, sondern angelesen, ohne daß ein tieferes Verständnis für sein Studiengebiet anzumerken ist. Zwei Beispiele hierfür: Das Diktum 'Die Romantik endet in Auschwitz' wird bei ihm nicht kritisch beleuchtet, hinterfragt oder gar subversiv hintergangen, sondern nur erzählerisch ausfabuliert. Johanser ist ein radikaler Henker, und seine Opfer werden von ihm ohne Mitleid, dafür mit Verachtung, ermordet. Der Roman legt es sogar nahe, ihn als 'Schlächter der Menschheit' zu lesen, der als literarischer Rambo alles vernichtet, was ihm im Wege steht. Auch seine Abneigung gegen moderne, abstrakte Kunst, der er die auf Abbildung und Repräsentation verschworene Malerei entgegensetzt, zeigt ein Unverständnis der romantischen Bilder, gerade auch die der Literatur. Diese sind immer mehr amimetisch und nicht illusionistisch abbildend und stehen somit als Beginn der Malerei, die Johanser ablehnt.

Zu den Stärken von Kraussers Roman gehört sicherlich die Beschreibung des Landlebens, das fernab jeder Idylle, jeder Waldeinsamkeit steht. Er zeigt, daß hier die ursprüngliche Seite des arkadischen Lebens, die Dummheit und die

Brutalität zu Hause sind, wie besonders in der Darstellung der Eltern oder des Dorfwirtes deutlich wird. Ein gewisser Wiedererkennungswert in bezug auf Robert Schneiders Roman „Schlafes Bruder“ soll dabei nicht unerwähnt bleiben. Auch das Wiederaufleben des Philisters in seiner zeitgenössischen Variante, seine Borniertheit und Engstirnigkeit, sowie sein Unverständnis gegenüber jedem kritischen Denken, z.B. bei der Tante und dem Onkel, sind hervorhebenswert. Sehr gelungen ist auch die Darstellung von Johansers Opponenten Benedikt. Er ist die interessanteste Gestalt des ganzen Romans und bildet zusammen mit Berit den kritischen Fluchtpunkt des Erzählten. Gerade durch ihn wird die Frage nach der 'Aktualität der Romantik' spannend, wenn er z.B. den Computer als zeitgenössisches Medium dem Buch entgegensetzt und Johansers Unverständnis von dessen eigener Gegenwart so offenbart, ohne dabei aber die Literatur aus dem Auge zu lassen. Allerdings erinnert dies doch sehr stark an Friedrich Kittlers Aufsatz „Über romantische Datenverarbeitung“, der darin aus den gleichen Gründen gegen eine Aktualität plädiert. Es scheint überhaupt so, daß Krausser dem Kittler'schen Gedankengut einiges zu verdanken hat, wie ja auch die oben genannte Trias 'Dichter – Mutter – Kind' von diesem stammt. Witzig erscheint die Parodie auf ein anderes Kittler'sches Denksystem, das des Mediendiskurses. So erscheint der Onkel Johansers mit seiner Vorliebe für elektronische Medien, vor allem von Aufnahmetechniken, und

dem damit verbundenen Interesse an Vergangenen, wie ein Geisterseher im Medienzeitalter. Sein groteskes Scheitern der Neuschreibung von Geschichte liest sich denn auch wie eine Travestie auf die Versuche literarische Verfahren auf ihre 'Materialität der Kommunikation' hin zu durchleuchten. Es wäre zu Fragen, ob darin nicht eine Parodie auf Marcel Beyers Roman „Flughunde“ zu sehen ist, der gerade durch Anwendung dieser Theorie das Neuschreiben von Geschichte und die Unmöglichkeit der Wahrheitsfindung thematisiert.

Das Schreibverfahren Kraussers ähnelt – leider – seinem Ekklektizismus in der Motivwahl. Das Pastiche und die Doppelcodierung der Erzählung, diese hinreichend bekannten Elemente postmodernen Schreibens werden von ihm nicht nur aufgenommen, sondern wiedergekaut. So scheint z.B. Johansers 'Rutaretil' zunächst ein geheimnisvolles Vademecum zu sein, doch seine Auflösung als 'Literatur', herbeigeführt durch das penetrante Bestehen auf Palindromen, läßt es nur noch als Treppenwitz erscheinen. Ähnlich verhält es sich mit dem oder besser den Fragmenten. Heißt es bei Schlegel noch: „Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung.“ (Athenäumsfragment 24), so wird das Fragment für das Erzählen in der Postmoderne, gerade im Hinblick auf die Unabschließbarkeit von Geschichten und gegen jede Teleologie, wichtig. Krausser hingegen begnügt sich nicht mehr mit einem Fragment des Erzählten oder des gesuchten Ganzen wie noch in

seinem Roman „Melodien“, sondern gerät in einen regelrechten fragmentarischen Schwindel, der Fragment auf Fragment anhäuft, um so im Papierkram zu ersticken.

Auch die Wahrscheinlichkeit des Erzählten leidet öfters unter der 'Wahrheit der Geschichte'. So ist die Idee, statt einem Suchenden und seiner Recherche einen Editor und seine Neuschreibungen in den Mittelpunkt zu stellen, durchaus gelungen, doch wäre etwas mehr Realitätsnähe wünschenswert, denn nur so bleibt dem Leser die Spannung erhalten. Ähnlich verhält es sich mit der Figur Johansers, der am Schluß, trotz seiner 32 Jahre, als 16jähriger Schuljunge nach Hause zurückkehrt.

Krausser scheint das Verschwinden des Autors durch den Text und in dessen intertextuellen Verflechtungen dadurch kompensieren zu wollen, daß er die Hauptfigur seinen eigenen Roman schreiben läßt und somit gleichzeitig zum Handelnden und Beobachtenden macht. Die Eitelkeit des neugewonnenen Autors aber, der sich in seinem Text narzißtisch widerspiegelt, ist eine ganz andere als die, die Novalis mit 'Heimkehr' vor Augen stand. So heißt es in den Paralipomena zu den „Lehrlingen zu Sais“: „Einem gelang es – er hob den Schleier der Göttin zu Sais – Aber was sah er? Er sah – Wunder des Wunders – sich selbst.“ Statt Selbsterkenntnis wird Selbstverblendung geboten, die – sich postmodern gebend – die Eitelkeit des neuen Autors ausstrahlt. So kann auch die Feststellung: „Er empfand sich als sein Meisterstück“ (S. 516) vom Leser nicht ungeteilt übernommen wer-

den. Sah Friedrich Schlegel den Roman als „Enzyklopädie des ganzen geistigen Lebens eines genialischen Individuums.“ (Kritische Fragmente 78), so sehen wir in

Kraussers Roman den Ekklektizismus des ganzen literarischen Lebens eines sich genialisch gebenden Tintenstrahles.

Selbstreferenz und Geschichte, Romantik und Moderne – Uwe C. Steiner über neue Bücher von Niklas Luhmann, Gerhard Plumpe und Mark Grunert

„Alle Gemüter, die sie lieben, befreundet und bindet Poesie mit unauflöslichen Banden.“ Sätze wie dieser, der Beginn von Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie*, klingen ebenso eingängig wie, dem ausgesagten Gehalt zum Trotz, unverbindlich, so idyllisch wie antiquiert. Keine Literaturtheorie könnte heute so ihren Gegenstand in den Griff bekommen, kein Schriftsteller würde eine seriöse Poetik ernstlich so einheitstrunken beginnen lassen. Schlegels Diktum würde demnach allenfalls in ein Florilegium erbaulicher Sentenzen passen, für die ernsthafte Reflexion von Funktion und Leistung der Literatur denn doch allzuviel Patina aufweisen. Wirklich? Irritieren müßte, daß nur wenige Zeilen später, Schlegel zufolge, nicht nur „jeder Mensch seine eigne Natur hat und seine eigne Liebe“. Nein, mehr noch, es „trägt auch jeder seine eigne Poesie in sich.“ Wenn das aber zutrifft, wie soll dann, wie der erste Satz es wollte, der poetische Zauber so unauflöslich binden, was sich in der Natur und in der Liebe

als streng geteilt erweist: nämlich die unauslöschlich individuierten und darum erst einmal unüberbrückbar getrennten Gemüter?

Was bekannt ist, ist eben darum noch nicht erkannt. Um geläufige Texte wie das *Gespräch über die Poesie* zu verstehen, gilt es, zunächst einmal Unvertrautheit herzustellen. Den fremden Blick auf das scheinbar Bekannte wirft seit langem schon, und immer noch zum Befremden vieler Kritiker, die Systemtheorie Niklas Luhmanns.¹ Nun liegt, seit längerem erwartet, die Soziologie der Kunst vor. Immer wieder hat man in den letzten Jahren Luhmanns auffälliges Interesse an der Romantik gerade im Rahmen seines Projekts einer umfassenden Theorie der modernen Gesellschaft registriert. Viele Passagen der *Kunst der Gesellschaft* lassen sich geradezu als wechselseitige Erhellung von Romantik und Systemtheorie lesen. Das ist kaum verwunderlich. Läßt sich doch die Romantik als die erste große, sowohl affirmative wie abwehrende literarische Reaktion

¹ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.

auf eben die Moderne gelten, die die Systemtheorie auf den Begriff zu bringen sucht. Den Luhmann-Kenner wird es nicht überraschen, daß die Kunst aus der Perspektive eines Kommunikationsbegriffs beschrieben wird, für den Dissens wichtiger erscheint als Konsens. Überraschend aber erscheint gleich zweierlei:

Erstens konnte man bislang noch die Ästhetik-Tauglichkeit einer Systemtheorie der Kunst bezweifeln. Hatte Luhmann doch die Kunstwerke selbst in die Umwelt des Kommunikationssystems verlagert. Selbst Systemtheoretiker, die ihm gefolgt waren, haben bislang stets in „Kommunikationen über Kunst“ die Elemente des Sozialsystems Kunst erblickt. Ohne daß die Theoriearchitektur geändert worden wäre, rücken nun die Kunstwerke selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit. (Vgl. S. 40) Kunstwerke sind „selbst Medium der Kommunikation insofern, als sie Beobachtungsdirektiven enthalten, die von verschiedenen Beobachtern adäquat oder inadäquat aufgegriffen werden können und dazu bestimmt sind.“ (S. 129) Es ist eben nicht nur die Rezeption, sondern auch die Produktion des Kunstwerks, die sich mit Hilfe des systemtheoretischen Begriffs der Kommunikation beschreiben läßt: man macht eine Unterscheidung und unterscheidet weitere Unterscheidungen. Das „Substrat“ der Kunst heißt „Beobachtung“. Gleichwohl, bzw. eben darum bleibt die sinnliche Komponente nicht ausgespart. Das Kunstwerk in seiner Materialität ist dinglich manifestierte Beobachtung. Die

Problematik der *Kritik der Urteils-kraft* („Ein sehr merkwürdiger Text, der weiterer Klärung bedürfte“ meint Luhmann, S. 40, Anm. In der Tat!) wird von hier aus rekonstruierbar, ebenso wie manche der einflußreichsten Ästhetiken dieses Jahrhunderts, die, wie diejenigen Heideggers und Adornos, die Dinghaftigkeit des Kunstwerks ins Zentrum ihrer Überlegungen rücken.

Zweitens vermißt man gern die früheren pessimistischen Prognosen über die Überlebensfähigkeit des hochgradig unwahrscheinlichen, weil inklusionsstrapaziösen Sozialsystems Kunst in der funktional differenzierten Gesellschaft. Bei allen Affinitäten zur Dimension des Hegelschen Systems: ein Ende der Kunst scheint nicht mehr zur Debatte zu stehen. Sind doch mittlerweile Antworten auf die Frage möglich geworden, worin denn die Funktion der Kunst besteht. Ein Blick wiederum auf die Romantik erlaubt da erste und zentrale Aufschlüsse:

Der Verlust eines sei es außen-, sei es binnenfundierten Sinnzentrums (wie dem der transzendentalen Subjektivität) hat allererst die produktive Autonomie der Kunst ermöglicht. Reagiert doch zumal die frühromantische Poetologie auf einander korrespondierende Merkmale der Moderne: Selbstreferenz und Historisierung. Das von Schlegel eingangs aufgeworfene Problem bezeichnet das vielleicht zentrale auch der Systemtheorie. Wie kann etwas Verbindung stiften, das individuell verschieden und monadisch, operativ geschlossen eben, neben- und nacheinander existiert, wie Bewußtsein und Kommunikati-

on? Wie können aus lauter selbstbezüglichen Monaden, einander intransparenten Individuen strukturierte Ordnungen entstehen? Eine Möglichkeit ist die Kunst. Eben weil die Kunst Beobachtungen ‚verdinglicht‘, kann sie „Wahrnehmung und Kommunikation integrieren, ohne zu einer Verschmelzung oder Konfusion der Operationen zu führen.“ (S. 82f) Kunstobjekte ermöglichen und bündeln konforme und abweichende Beobachtungen und Kommunikationen, als ein eigens für diese Funktion erfundenes Medium, das Künstler und Betrachter „koppelt“ und zugleich garantiert, daß es trotz oder wegen hochgradig divergenter Beobachtungen nicht beliebig zugeht. Dafür lassen sich Beispiele natürlich auch außerhalb des eigentlichen Kunstsystems finden: „Könige oder Fußbälle“ (S. 81). Der Romantik-Kenner wird hier rasch auf *Glauben und Liebe* verweisen: der König als ästhetische Fiktion! Hardenbergs durchaus skandalträchtige Konstruktionen machen bereits das beträchtliche Reflexionspotential einer ausdifferenzierten Kunst inmitten eines ausdifferenzierten Gesellschaftssystems geltend. Die Abgründigkeiten und Bodenlosigkeiten sich selbst begründender und darum notwendig in Paradoxien verstrickender Verhältnisse sind ästhetisch eben eher stimmig zu präsentieren als in anderen Systemen, als etwa in Recht oder Wissenschaft, wo man um des Funktionierens willen immer darauf angewiesen ist, Begründungsprobleme unsichtbar zu machen. Es scheint, als erreichte die Theorie eben jetzt den

Stand, den die fortgeschrittensten Reflexionen der Romantik schon erreicht hatten (um ihn freilich rasch zugunsten kompensatorischer Fundamentalisierungen aufzugeben).

Seit Friedrich Schlegel wissen wir, daß jedes vortreffliche Werk mehr weiß als es sagt. So auch dieses. Luhmanns eingangs hervorgekehrtes (Under-)Statement, daß ihm eigentlich wenig an der Kunst liege (S. 10) und er sie nur um des Universalitätsanspruches der Theorie willen behandle, könnte für postromantische Ironie gehalten werden. Wie soll man ihm noch glauben, wenn man gegen Ende des Buchs erfährt, daß „mehr als andere Funktionssysteme wie zum Beispiel Religion, Politik, Wissenschaft oder Recht [...] das Kunstsystem [...] in der Lage (ist), die Pluralität von Komplexitätsbeschreibungen zu akzeptieren. Mehr und vor allem deutlicher als in anderen Funktionssystemen kann in der Kunst vorgeführt werden, daß die moderne Gesellschaft und, von ihr aus gesehen, die Welt nur noch polykontextual beschrieben werden kann. Die Kunst läßt insofern die ‚Wahrheit‘ der Gesellschaft in der Gesellschaft erscheinen [...]“ (S. 494) Kunst, zumal in ihren modernen, ultra-, post-, und transavantgardistischen Formen, reflektiert Kontingenz: indem sie sich vorbehaltlos ihr anheimgibt, zeigt sie, daß dennoch Ordnung möglich ist. Die Unwahrscheinlichkeit der Kunst symbolisiert die Unwahrscheinlichkeit der modernen Gesellschaft und macht anders als andere Funktionssysteme darauf auch noch aufmerksam. Das Kunstwerk als Beobachter seiner selbst

(S. 331), mit Benjamins Worten: als Reflexionsmedium, als eine Art Proto-Rationalität – erfüllt es eine Funktion, die anderswo nicht mehr gewährleistet zu sein scheint? In den Massenmedien beispielsweise.² Oder ist das nur die „Naivität, mit der Dichtung sich selbst und ihre Weltsicht empfiehlt“ (S. 200 Anm.)? Zwar gilt, daß die Kunst „zeigt, wie es ist.“ Nur: darauf scheint es nicht mehr anzukommen. (S. 498f)

Daß der literaturwissenschaftliche Gebrauch von Systemtheorie nicht immer zu neuen Einsichten führen muß, sondern manchmal gar zu arg die Komplexität des Gegenstandes reduziert, illustriert zumindest der theoretische Vorspann von Gerhard Plumpe, *Epochen moderner Literatur*³, wo die Luhmannsche Nobilitierung des Kunstwerks zumindest tendenziell widerrufen wird. Plumpe lehnt Luhmanns alten Vorschlag ab, die Kunst codiere sich durch die Unterscheidung von „schön“ und „häßlich“. Denn so will es die Ästhetik, die aber nicht ins Kunst-, sondern ins Wissenschaftssystem gehört. Plumpes Alternativvorschlag „interessant/uninteressant“ hat einiges, z.B. viele begriffsgeschichtliche Befunde etwa bei Friedrich Schlegel für sich. Und dennoch erscheint auch er, anders als Luhmanns jüngste Bemühungen, die Unterscheidung zu formalisieren und dadurch zu retten (vgl. *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 313f), noch zu inhaltsfi-

xiert. Code und Programm werden nicht wirklich sauber unterschieden.

Noch heikler wird es, wenn die Funktion der Kunst benannt werden soll: „Unterhaltung“ sei ihr vorrangliches Ziel, meint Plumpe. (S. 55) Zu solchen Einsichten sollen manche Beobachter auch schon ohne Systemtheorie gekommen sein. Warum sich Plumpe von ihnen die Funktionsbestimmung der Literatur soufflieren läßt, anstatt sie – wie seine Vorschläge zur Epochenstrukturierung – ihr selbst zu entnehmen, bleibt unerfindlich. Überdies verfehlt er den streng systemtheoretischen Funktionsbegriff. „Unterhaltung“ – das ist ein *Zweck*, den Kunst gewiß ab und an auch erfüllen kann, aber keine systemspezifische Funktion. Daß so denn auch die wilden neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts und damit die Freundschaft Goethes mit Schiller, die Werke der Schlegel-Brüder usw. beharrlich in die vormodernen fünfziger Jahre vorverlegt werden (vgl. S. 11, 14, 78, 88f), dafür mag sich vielleicht weniger eine List der Vernunft als vielmehr eine Panne der Textverarbeitung verantwortlich zeichnen. „Unterhaltung“, sei sie nun Zweck oder Funktion, vermag auch nicht die strukturelle Eigenart von Kunstwerken einsichtig zu machen: daß sie, selbstreferentiell verfaßt, Selbstbeobachter sind. Unterhaltungsobjekte aber leisten dies gerade nicht.⁴

² Zur Unterscheidung von Kunst und (massenmedialer) Unterhaltung vgl. jetzt auch: Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 123f.

³ Ein systemtheoretischer Entwurf, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.

⁴ Vgl. Luhmann (Anm. 2), S. 41.)

Die Stärken des Entwurfs sind denn auch woanders zu suchen. Vor allem im plausiblen Versuch, das heillose Wirrwarr literaturgeschichtlicher Epochengliederungen aufzulösen. Anstatt dezisionistisch oder rhapsodisch mal bei der Kunstgeschichte, mal bei Politik-, Sozial- oder Mentalitätsgeschichte Anleihen zu machen und damit implizit die Abkünftigkeit der Literatur einzugestehen, fährt man besser, ihr eine „eigendirierte Geschichte“ zuzugestehen (9), gleichsam: eine Epigenesis der epochalen Zäsuren zu beschreiben, in der die Literatur ihre eigene Systemgeschichte erzeugt. Ein begriffsgeschichtliches Kapitel verdeutlicht konzis, warum man auf „Klassik“ als Epochenbegriff besser verzichten sollte: so kann nämlich nicht nur die germanistische an die internationale Literaturwissenschaft anschließen. Plumpe hat gute Gründe (modernitätskonstitutive Merkmale wie Autonomie und Subjektivität) vorzuweisen, die moderne Literatur mit der Epochenbezeichnung „Romantik“ beginnen zu lassen, was Sturm u. Drang, Werther, Moritz einschließt.

Man mag im einzelnen Einwände haben, zumal gegen die oft schematische Übernahme bekannter literaturgeschichtlicher Klassifizierungen. Sie vermehren sich, je näher Plumpe der Gegenwart kommt. (Vgl. die groteske Fehleinschätzung Handkes; S. 254) Intime Kenntnis schwer rubrizierbarer Autoren und werkgerechte Einläß-

lichkeit haben freilich nie zu den Tugenden literaturgeschichtlicher Überblicke gezählt. Als didaktisch nicht zu verachtendes Kompendium einer über weite Strecken unüblichen Perspektive auf die Literaturgeschichte ist Plumpes Versuch allemal zu empfehlen. Zur systemtheoretisch aufgeklärten Arbeit an der Sache selbst und damit zur Revision konventioneller Historisierungen wird man mannigfach angeregt.

Dem Zusammenhang von poetischer Selbstbezüglichkeit und Geschichtlichkeit geht auch Mark Grunert am Beispiel Hölderlins und Friedrich Schlegels nach.⁵ Freilich ohne systemtheoretischen Beistand. Und auch ohne den der Dekonstruktion, mit der in den Fußnoten eine seminaristisch umständliche, argumentativ aber dürftige Debatte geführt wird. Die so auffallend fehlenden Bande zwischen Tübingen und Jena haben schon manchen Verknüpfungsversuch motiviert. Mit philologisch nachweisbaren Einflüssen u.ä. kann auch Grunert nicht aufwarten. Stattdessen versucht er zu zeigen, daß Hölderlin, sowohl in der poetischen Praxis (etwa der *Nachtgesänge* oder in der *Rhein-Hymne*) wie in seinen poetologischen Schriften, unabhängig von Friedrich Schlegel ein Poesiekonzept entwickelt habe, das auffällig mit der Theorie der Transzendentalpoesie übereinstimme. Das ist gewiß richtig, aber auch wenig überraschend. War doch – um nur eine Gemeinsamkeit herauszugrei-

⁵ Mark Grunert, Die Poesie des Übergangs. Hölderlins späte Dichtung im Horizont von Friedrich Schlegels Konzept der „Transzendentalpoesie“, Tübingen: Niemeyer 1995.

fen – etwa die Historisierung des Transzendentalen für kritische Kant- und Fichte-Leser wohl kaum zu vermeiden.

Immerhin zählen aufschlußreiche Rekonstruktionen der Begriffe Bildung, Geschichte, Transzendentalpoesie zu den Aktiva der Studie. An keiner Stelle aber werden die reflexiven Höhen respektive Abgründe wirklich erklommen oder ausgelotet, die das Denken und Praktizieren einer sich auf sich selbst beziehenden Poesie ausmißt. Kaum ein Wort zu all den logischen und poetologischen Implikationen, die mit selbstreferentiellen Strukturen einhergehen. Nicht daß Grunert unbedingt Luhmann hätte lesen müssen. Daß mit „Transzendentalpoesie“ nicht die Subjektivität, schon gar nicht die empirische des Dichters gemeint ist, sondern einen Reflexionsprozeß des Kunstwerks selbst beschreibt, das sich in der Spiegelung seiner selbst überhaupt erst hervorbringt, wäre immerhin durch Benjamins Theorie des „Reflexionsmediums“ in Erfahrung zu bringen gewesen. Zwar bemerkt Grunert dies einmal (S. 115) selbst, nur freilich, um es alsbald wieder zu vergessen. Statt Selbstreflexion der gegliückten Werke, die mehr wissen, als sie sagen und mehr sagen, als sie wissen, versteht Grunert unter Transzendentalpoesie nurmehr die Darstellung des Dichters im Gedicht. (S. 133)

Und so entgehen der Studie denn auch die wirklichen Pointen, wie z.B. die, daß das Athenäums-Fragment 238 von sich selbst spricht: „Es gibt eine Poesie, [...] die also nach Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte“. Es gibt sie – eben aufgrund des „autopoietischen“ Sprechaktes, der das Fragment selbst ist. Es gibt die Transzendentalpoesie aber nur, indem sie etwas Bestimmtes nicht mehr und anderes Unbestimmtes noch nicht ist. Sie schwebt zwischen Realem und Idealem, sie ist unterwegs – in Werner Hamachers Worten: sie ist „Form eines Sprechens, die gewesen ist, was sie sein wird“. (Hier zit. S. 39, Anm.) Das Fragment in seinen zwei Sätzen bietet selbst ein getreuliches Bild dieser Zeitform. Der erste ist die Satire, mit der die Transzendentalpoesie beginnt: damaligen Kantianern und anderen Kathederphilosophen dürfte der Begriff ja so manchen Schrecken eingejagt haben. Der zweite Satz ist nichts anderes als das elegische Schweben in der Mitte, zu dem noch die Verheißung der idyllischen Identität im letzten Kolon gehört. Ihre Realisierung in einem dritten Satz fehlt bei Schlegel, und sie steht bis heute noch aus. Wahrscheinlich aber zum besten der Kunst.

Rolf Breuer über

Hans Zender: *Schuberts Winterreise – Eine komponierte Interpretation**

Die musikalische Substanz vieler Lieder von Schubert ist so sehr viel größer als die Lieder selbst, daß man der Versuchung durchaus erliegen kann, sie deutlicher, virtuoser oder stärker herausbringen zu wollen. Da sitzt man am Klavier und spielt, variiert und verlängert immer wieder bestimmte Passagen, derer man nicht satt wird, vielleicht aus den „Trocknen Blumen“ oder aus „Im Dorfe“, vielleicht die Übergänge von Moll nach Dur, wenn aus schwarzer Melancholie weißer Schrecken wird. Liszt war geschmacklos genug, seine aufgedonerten Bearbeitungen einzelner Schubert-Lieder für Klavier solo sogar aufzuschreiben und zu veröffentlichen.

Hans Zender¹ ist jetzt der Versuch gelungen, die Musik der *Winterreise* zu verdeutlichen, ohne sie zu banalisieren oder zu sentimentalisieren. In seiner „komponierten Interpretation“ (1993 uraufgeführt, 1995 auf CD) beließ er den Gesangspart weitgehend unangetastet, während er den Klavierpart zum Instrumentalkonzert orchestrierte. Als Gipfelwerk der Gattung steht Schuberts Liederzyklus

in der Gefahr, zur Selbstverständlichkeit zu werden, sei es im Konzertbetrieb mit seinen bürgerlichen Riten von Frack und Förmlichkeit, sei es beim privaten Abhören auf Schallplatte oder CD mit einem Glas Wein neben dem Sofa. In diesem Sinn ist die wichtigste Funktion von Zenders Arrangement, uns die *Winterreise* mit ihrem Reichtum an unvergleichlicher Musik und mit ihrer Dramatik auf engstem Raum wieder neu hören zu lassen. Vor allem gelingt es Zender, die Schrecken in Schuberts Partitur wieder hörbar zu machen.

Dabei ist der Zugriff von Zenders komponierter Interpretation – angesiedelt zwischen Bearbeitung (Instrumentalisierung) und Neufassung – von Lied zu Lied recht unterschiedlich. Oft bleibt sie ganz nah beim Original, fast wie eine bloße Orchesterfassung, beispielsweise beim „Lindenbaum“. Andere Lieder sind deutlicher verändert, wobei die Veränderungen vor allem darin bestehen, die musikalische Tradition fortzusetzen, die von Schubert ausging, bis hin zum Fin-de-siècle-Gestus Mahlers oder zum Expressionismus Bergs. Zenders

* Hans Peter Blochwitz, Tenor, und das Ensemble Modern unter Hans Zender. 2 CDs mit insgesamt 90 Minuten Spieldauer. RCA Victor/BMG 09026 68067 2. DM 36,00.

¹ Zender, 1936 geboren, studierte in Freiburg und Frankfurt Klavier, Dirigieren und Komposition, war in Bonn, Kiel und Hamburg als Dirigent und Generalmusikdirektor tätig, arbeitet seit 1988 als Professor für Komposition in Frankfurt. Zwei seiner bedeutendsten Kompositionen sind die Opern *Stephen Climax* (1986, nach Joyce) und *Don Quijote* (1989-91).

Bearbeitung setzt sozusagen frei, was musikalisch in Schubert angelegt, aber unter der klassisch-gebändigten Oberfläche verborgen ist. (Übrigens geschieht das nie mit überlegener oder gar ironischer Geste, sondern mit ernster Liebe, auch bei Passagen in Müllers Gedichten, die wir heute als romantisch-welt-schmerzlerisch empfinden.)

Die Mittel der Veränderung sind hauptsächlich: auskomponierte Liedanfänge, Übergänge und Schlüsse, Dehnungen und Beschleunigungen, Wiederholungen und Hall-Effekte, Sprechgesang und „veristische“ Elemente. Die kompositorischen Zutaten finden sich vor allem am Anfang und am Schluß des Zyklus sowie im Übergang zur Zweiten Abteilung (vor Nr. XIII, „Die Post“). Verlangsamungen gibt es zum Beispiel in Nr. XXIII, „Die Nebensonnen“, wo die Realität sich ins Unwirkliche streckt, oder in Nr. II, „Die Wetterfahne“, wo sich zwischen den Zeilen

Der Wind spielt drinnen mit
den Herzen
Wie auf dem Dach, nur
nicht so laut

und dem folgenden Vers

Was fragen sie nach meinen
Schmerzen?

der Augenblick ins Zeitlose dehnt.

Beschleunigung findet sich etwa in Nr. XIII, „Die Post“, als dem Wanderer nach der Reflexion

Was drängst du denn so
wunderlich,
Mein Herz?

plötzlich wieder die Stadt einfällt,
aus der ja die Postkutsche kommt

und in der die zurückgelassene
treulose Geliebte lebt:

Nun ja, die Post kommt aus
der Stadt,
Wo ich ein liebes Liebchen
hatt'.

Die Überschwemmung durch die Erinnerung führt zur Ungeduld mit dem eigenen Unglück.

Wiederholungen gibt es in Nr. XVIII, „Der stürmische Morgen“, oder in Nr. XXII, „Mut!“, weil der Sturm dem Wanderer derart zusetzt, daß der Sänger mit dem Lied nicht formal-korrekt weiterkommt, wie das seinem Vorläufer bei Schubert noch gelang, und mehrmals ansetzen muß. Der eindrucksvollste Hall-Effekt findet sich in der vierten Strophe der Nr. XIII, „Die Post“, als der Wanderer sich fragt, wie es in der Stadt aussehen mag:

Willst wohl einmal hin-
überseh'n
Und fragen, wie es dort mag
gehn,
Mein Herz?

Hier wird Schuberts Musik im gedehnten Nachhall zu Klängen verwandelt, in denen Zeit und Raum verzerrt sind wie in einer Fieberphantasie.

Das Mittel des Sprechgesangs steht ebenfalls im Dienst der Expressivität, etwa in Nr. I, „Gute Nacht“, als der Wanderer über die Treulosigkeit der Liebe reflektiert:

Die Liebe liebt das Wan-
dern –
Gott hat sie so gemacht –

und als es ihm bei der Nennung von
Gottes Namen den Gesang ver-

schlägt. Oder in Nr. XI, „Frühlings-
traum“, als er im Angesicht von
Eisblumen an den Fensterscheiben
vom Frühling träumt:

Ihr lacht wohl über den
Träumer,
Der Blumen im Winter sah?

und wo der Bruch zwischen Traum
und Wirklichkeit des Wanderers
abgebildet ist als Bruch in der
Musik des Sängers.

Immer wieder also vermischt
Zender Kunst und Leben, Form und
Inhalt des Kunstwerks. Das Darge-
stellte schlägt durch auf die Dar-
stellung. In der Literaturwissen-
schaft hat man das entsprechende
Gestaltungsprinzip „imitative
form“ oder auch „expressive form“
genannt (und konservative Kritiker
haben es – mit beachtlichen Argu-
menten – beispielsweise an Joyces
Finnegans Wake oder an Beckett
gerügt). Als etwa der Ich-Erzähler
in Becketts Roman *Malone meurt*
stirbt, geht mit ihm der Text
zugrunde, oder anders herum: weil
der Text zuletzt zerfällt, muß man
annehmen, daß der Erzähler stirbt,
und nicht etwa, daß der Autor keine
Lust mehr hatte.

Die deutlichsten Beispiele für die
Vermischung der Ebene der Lebens-
welt des Wanderers und der Kunst-
welt des Liedsängers sind jene Stel-
len, an denen die Windmaschine
zum Einsatz kommt. In den Num-
mern II, „Die Wetterfahne“, XVIII,
„Der stürmische Morgen“, und
XXII, „Mut!“, weht der Sturm des
Lebens so heftig in den Konzertsaal,
daß er die Form von Schuberts
Musik zerstört, daß dargestellter
Wanderer und Darsteller des Wan-
derers ununterscheidbar werden –

vielmehr zu werden scheinen, denn
natürlich ist die *natürlichste* Kunst
auch nur *künstliche* Natur.

Hier sind wir an dem Punkt, der
Zenders Bearbeitung der *Winterrei-
se* für Ästhetiker, Kulturtheoretiker
und gerade auch für Literaturwis-
senschaftler besonders interessant
macht. Zenders komponierte Inter-
pretation ist nicht nur eine Bearbei-
tung wie zum Beispiel Busonis
Bach-Transkriptionen; keine Par-
odie wie etwa Tilo Medeks Orche-
sterfassung von Mozarts *Türki-
schem Marsch*; keine bloße Kon-
frontation älterer Musik mit
modernen Ausdrucksformen wie
beispielsweise Nikolai Badinskis
Trunkene Fledermaus (nach Johann
Strauß). Vielmehr geht Zenders
Winterreise von der in den letzten
Jahren stark herausgestellten Tatsa-
che aus, daß wir uns der Wirklich-
keit immer unter einer bestimmten
Perspektive nähern, daß es keinen
direkten Zugriff auf die Sache
selbst gibt, also auch keinen auf die
Kunstwerke vergangener Zeiten,
daß wir Schubert zum Beispiel not-
gedrungen mit Ohren hören, die
durch die Musikentwicklung nach
Schubert geprägt sind. Es gibt also
keine Unmittelbarkeit zu Schuberts
Liederkreis, sondern „nur“ Inter-
pretationen, Vermittlungen. Dieses
hermeneutische Prinzip ist nun bei
Zenders Fassung absichtsvoll in die
Musik hineinkomponiert:

Schubert + Rezeption (= Wagner,
Mahler, Berg et al.) = Zender

In diesem Sinn steht Zenders
Schuberts Winterreise in dem
großen spätmodernen oder „post-
modernen“ Kontext, den man mit
Begriffen wie Vermischung der
logischen Ebenen von Text und

Kommentar, von Kunst und Leben, Meta-Literatur, Intertextualität, Zitat, Kontrafaktur, Reflexivität, Narzißmus u. ä. umreißen kann. In den letzten Jahren hat es fast so etwas wie eine Inflation von literarischen Texten gegeben, die sich explizit auf frühere Werke des Kanons beziehen, sei es als fiktive Biographien oder Autobiographien, als Fortsetzungen, als Weiterschreiben und vieles mehr. Ich beschränke mich im folgenden – um den Rahmen einer Besprechung nicht zu sprengen – auf mein Arbeitsgebiet, die englische Literatur, und da vor allem auf Werke, die sich mit Werken befassen, die aus dem zeitlichen Umfeld Schuberts kommen.

Im Bereich des Dramas ist vor allem Tom Stoppard mit *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1967) bekanntgeworden, einer absurdistischen „Ergänzung“ von Shakespeares *Hamlet*; aber auch sein Stück *Travesties* (1975) könnte angeführt werden, eine Art Fortschreibung von Wildes *The Importance of Being Earnest*. Weitere Namen und Titel können nur angedeutet werden, etwa Liz Lochheads *Blood and Ice* (1985), ein Stück über die Entstehung von Mary Shelleys Roman *Frankenstein*, oder Michael Frayns *Noises Off* (1982), eine Farce über die Provinzaufführungen einer Farce.

Im Bereich der Prosaliteratur wäre eine Liste der einschlägigen Werke unübersehbar. Nur ein paar Titel: Peter Ackroyds *Chatterton* (1987), ein Roman über Fälschungen der berühmten Fälschungen des vorromantischen Lyrikers; Amanda Pranteras *Conversations With Lord Byron ...* (1987), ein Roman, in dem

ein mit allen Daten des Romantikers gefütterter Computer nicht nur neue Erkenntnisse über Byrons Leben liefert, sondern auch ein neues Gedicht des Toten; Robert Nyes *The Memoirs of Lord Byron* (1989), die fiktive Autobiographie des aristokratischen Lebemanns; Judith Chernaiks *Mab's Daughters* (1991), ein Briefroman, bestehend aus der zum Teil authentischen, zum Teil erfundenen Korrespondenz der Frauen um Byrons Dichterfreund Shelley.

Die Reihe ließe sich fast beliebig fortsetzen. So gibt es – um nur das noch zu erwähnen – eine ganze Jane-Austen-Fortsetzungs-Industrie, an der allein in den allerletzten Jahren zum Beispiel Joan Aiken, Julia Barrett und Emma Tennant mitgewirkt haben, teilweise mit mehreren Romanen, darunter mit der Fortsetzung der Fortsetzung.

Aber nicht nur auf die Zeitgenossenschaft zu diesen und vielen anderen Werken der Literatur, der bildenden Kunst und der Musik könnte sich Zender berufen, sondern auch auf Theorien, die zeitgenössisch zu Schubert (und Müller) sind. So glaubten viele der einflußreichsten deutschen und englischen Romantiker, Kunstwerke könnten nur durch Kunstwerke interpretiert werden, und erst in der Poesie der Poesie komme das literarische Kunstwerk eigentlich zu sich.

Letztlich legitimiert sich Zenders Musik aber natürlich durch ihre Qualität und nicht durch eine – immer ja auch modische – Berufung auf herrschende Theorien oder durch ihre Zugehörigkeit zu einer Bewegung. Und hier kann ich Zenders *Winterreise* nur das höchste Lob aussprechen,

daß es ihr nämlich gelingt, daß wir Schuberts so vertrauten Liederzyklus neu hören, den Schock ihrer expressiven Kraft wieder erfahren, jenen Schock, den die ersten Zuhörer, Schuberts Freunde, im Jahr 1827 im Hause Schuberts empfanden.

Da dieser Vorstellung der Komposition eine Aufführung zugrundeliegt und nicht die Partitur, muß abschließend noch kurz auf die Darbietung eingegangen werden.

Dabei kann die Doppel-CD nicht genug gelobt werden. Dem souverän und eindringlich singenden Hans Peter Blochwitz und dem subtil und expressiv zugleich spielenden Ensemble Modern unter der Leitung des Komponisten-Interpreten Zender ist eine autoritative Wiedergabe gelungen, die ich sogar definitiv nennen würde, wenn das nicht dem Geist von Zenders Unternehmen widerspräche.

Jochen Hörisch

Et liberi et libri – Eine romantische Bücherrevue

Den Palindromen und der Droge „Rutaretil“ ist ein romantikseliger junger Mann verfallen. In den Archiven eines halbimaginären Berliner Instituts für deutsche Romantik kompiliert er aus romantischen Texten in postmoderner Kombinationsseligkeit „eigene“ Rutaretil-Literatur. Die Grenze zwischen Bücherwelt und wirklicher Welt kommt ihm dabei eben nicht abhanden – sie macht sich vielmehr mit thanatologischer Gewalt geltend, als Konrad Johanser aus der großstädtischen Welt der Bücher in die (schwäbische Alb/p-) Welt seiner Kindheit zurückflüchtet. Libri / liberi: auch der polyhistorische Büchertrinker in *Helmuth Krausser: Thanatos – Roman*. München (Luchterhand-Literaturverlag) 1996 (562 Seiten) muß erfahren, daß die Kunst eine Fälschung der Welt et vice versa ist. Ein Lektürefest nicht nur, aber eben auch für Romantik-Doktoranden.

Und ein weiterer Beleg dafür, wie gescheit die Gegenwartsliteratur sein kann und wie produktiv sich spezifisch romantische Motive in die postmoderne Komplexitätswelt hineingießen und aus ihr herausdestillieren lassen.

Den fast schon überdeutlichen Willen, à la hauteur romantischer Reflexionspoesie zu schreiben, teilt Kraussers Roman mit *Ingo Schramm: Fitchers Blau – Poetischer Roman*. Berlin (Verlag Volk & Welt) 1996 (447 Seiten). Das ist nicht die einzige Gemeinsamkeit. Berlin ist der Schauplatz auch dieses Romans, Novalis ist auch hier omnipräsent. Und dies gar allzu deutlich: die leidenschaftliche Suche nach der blauen Blume vereint (fast) das halbwissentlich geschwisterinzestuöse Paar Karl und Janni. Es setzt mit seinen Mitteln das protoromantische Projekt einer progressiven Universalpoesie

fort. Denktypologisch aufschlußreich ist, daß auch dieser Roman Chaostheorie, Systemtheorie und Dekonstruktion für die genuine Fortsetzung des romantischen Geistes in der späten Moderne hält. Daß zwei der zweifellos sprachmächtigsten, witzigsten, klügsten und (dennoch!) erzählfreudigsten Romane der letzten Jahre so ausdrücklich an die frühromantische Programmatik anknüpfen – und daß diese Anknüpfungsversuche glücken, würde den Rezensenten auch dann erfreuen, wenn diese Hinweise auf handfest schwebende Prosa nicht in einem Jahrbuch mit dem Titel „Athenäum“ stünden.

Wie anschluß- und aktualisierungsfähig romantische Denkfiguren sind, macht Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft. Ffm (Suhrkamp) 1995* deutlich – also eben das Meisterbuch des Meisterdenkers, auf dessen Systemtheorie die genannten neoromantischen Romane so obligatorisch referieren wie die Frühromantiker auf Fichtes Wissenschaftslehre. Die intellektuelle Frechheit dieses kokett amüsichen Buches, das eben keine Ästhetik und schon gar nicht eine ästhetische Theorie, sondern eine Theorie des Kunstsystems ist, ist von frühromantischem Rang. Nicht nur die Fußnoten dieses eigentlichen Hauptwerks der Systemtheorie erweisen den Frühromantikern Ehre. Sondern auch so konzentrierte Provokationen und Bosheiten wie die, die auf S. 498 f. gereiht sind (der Leser verzeihe das allzu ausführliche Zitat in einer Kurzrezension – aber so etwas läßt sich

beim besten Willen nicht referieren): „Indem das Kunstsystem (eine) sich reflektierende Form von Selbstreferenz inszeniert und laufend re-inszeniert, kann es auf die Unterscheidung zwischen affirmativen und kritischen Einstellungen zur Außenwelt verzichten. Es verzichtet damit auch auf eine ‚politische‘ Funktion, die es ohnehin niemals mit Aussichten auf Erfolg und niemals ‚demokratisch‘ hätte usurpieren können. Statt dessen symbolisiert es Zustände, die sich auf der Ebene der Gesellschaft und ihrer Funktionssysteme als Folgen funktionaler Differenzierung sich (welche kleine und bemerkenswerte Stilkonzession an Adornos Ästhetische Theorie, J.H.) eingestellt haben und die offen lassen, wie man sich dazu einstellt, weil es darauf nicht mehr ankommt. (...) Die Kunst zeigt in der Form des Leidens an sich selbst, daß es so ist, wie es ist. Wer dies wahrnehmen kann, sieht in der modernen Kunst das Paradigma der modernen Gesellschaft. Aber daß dies geschieht, führt nur auf die Frage, ob es einen Unterschied macht, wenn es geschieht.“

„Allen Programmen der Kunst liegt voraus das Wunder der Wiedererkennbarkeit“, heißt es bei Luhmann (S. 318). Dieses Wunder wird „durch erlesene Formen bewirkt.“ Erlesen in jedem Wortsinne ist die *Internationale Hölderlin-Bibliographie (IHB) auf der Grundlage der Neuerwerbungen des Hölderlin-Archivs der Württembergischen Landesbibliothek 1993-1994, Quellen und Sekundärliteratur – Rezeption und Rezension* –

nen, hg. vom Hölderlin-Archiv, bearbeitet von Werner Paul Sohnle und Marianne Schütz, 2 Bde. Bd I: Erschließungsband XXXIV plus 394 Seiten, Bd. II: Materialband VIII plus 516 Seiten. Stuttgart (Friedrich Fromann Verlag) 1996 (je 418 DM). Sie ist im Bereich der Philologie, was Luhmanns Buch im Bereich der Trans-Philosophie ist: der Versuch, „alles“ zu bedenken. Ohne mal freiwillige, mal unfreiwillige Ironie können solche Versuche nicht daherkommen. So auch hier. Wolfgang Schirmacher hat seinen Zeitungsartikel zu Hölderlins 150. Todestag am 5.6.93 in der Goslarschen Zeitung, am 7.6.93 in fünf weiteren Tageszeitungen und am 8.6.93 in der Braunschweiger, Salzgitter und Hannoverschen Allgemeinen Zeitung veröffentlicht. Mit unbarmherziger Sachlichkeit und schwerlich zu überbietender Akribie hält die IHB diese und viele wichtigere Daten aus der Hölderlin-Forschung und -Rezeption fest. Nur zwei Eintragungen später findet sich ein Hinweis, der wirklich wertvoll ist: der Germanist Heinz Schlaffer hat in einer Studie, deren Titel keinen Bezug auf Hölderlins Werk erkennen läßt, auf zwei Seiten Bedeutendes zum Thema Jean Paul und Hölderlin gesagt. Und also werden diese beiden Seiten angeführt. So wie z.B. auch eine in der Geschichte der Hölderlin-Bibliographien bislang übersehene Gedicht-Anthologie mit dem Titel „Dichtersaal“, deren achte Auflage aus dem Jahr 1889 anders als die vorhergehenden Auflagen seit 1832 Hölderlin-Gedichte enthält. Kurzum: ein mustergültiges Werk. Jedoch gilt auch beim IHB: kein

Licht ohne Schatten. Wie eine Satire auf Archivare und Bibliothekare wirkt das „Systematische Schlagwortregister zur angezeigten Literatur“, das angesichts der vorzüglichen alphabetischen Titel-, Schlagwort- und Personenregister herrlich überflüssig ist. Aber macht es nicht Freude, sich Hölderlins Werk über Pfade nach dem Such-Schema „1. Persönlichkeit 1C Inneres Wesen 1Cv Mutterbindung“ oder „5 Poetik 5B Bildlichkeit 5Bl Metapher-Traube“ zu nähern? An CD-Roms mag man angesichts der beiden haltbaren Bände mitsamt ihrer Fülle an festen Buchstaben gar nicht denken. In zwei Jahren folgt der nächste und also schon dritte Doppelband der IHB. Die Hölderlin-Bibliothek ist kein geschlossener Raum.

Komm ins Offene, Freund. Diese Maxime teilt Hölderlins Lyrik mit Eichendorffs Prosa. Um geschlossene und offene Räume geht es in der Untersuchung von Johannes Kersten: *Eichendorff und Stifter – Vom offenen zum geschlossenen Raum. Paderborn usw. (Schöningh) 1996 (228 Seiten)*. „Entsetzliche Dinge spielen sich dort ab“: wo? In den Innenräumen, die Eichendorff schildert. Dort herrschen Falschheit, Maskenwesen, Intrigen, Verführung und Sarges-Enge. Im Freien hingegen geht es hingegen – nun wie wohl? – eben recht frei und offen zu. Ganz anders in Stifters Prosa. Ihre Protagonisten können bedrohliche Natur nur abwehren, wenn sie sich in Innenräume zurückziehen können, die Geborgenheit und Wohnlichkeit stiften. Das Draußen ist hingegen bedroh-

lich: nur als Forst hat Stifters Waldlandschaft goutierbare Qualitäten. Weil sie den chaotischen und bedrohlichen Dimensionen der „offenen“ Natur wehren kann, begrüßt Stifter anders als Eichendorff die Technik sowie das rationale Wirtschaften und Verwalten. Aber er kleidet diese Option in eine eigentümlich doppeldeutige Form der Naturhuldigung: „Nur die Naturdinge sind ganz wahr. Und was man sie vernünftig fragt, das beantworten sie vernünftig.“ Stifters Prosa ist die Gestalt dieser vernünftigen Frage an die Naturdinge. Und die vernünftigste Form der Natur ist und bleibt der Garten.

Der Garten, dem Rückerts gepflegte Lyrik gleicht. Wie abgründig Versuche enden können, immer größere Naturflächen zum Garten oder zum Park zu kultivieren, hat nicht nur Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“ dargestellt. Um „gestörte Idyllen“ drehen sich auch Rückerts Vers-Karussell und der Sammelband *Max Rainer Uhrig (Hg.): Gestörte Idylle – Vergleichende Interpretationen zur Lyrik Friedrich Rückerts. Würzburg (Ergon) 1995 (207 Seiten)*. „Und“-Themen sind in der Regel schrecklich: Goethe und Schiller, Hölderlin und Kleist, Brecht und Thomas Mann. Hier liegt der Fall anders. Die Beiträge zu diesem Band vergleichen jeweils ein Gedicht Rückerts mit einem thematisch verwandten Gedicht (von Eichendorff, Platen, Heine, Droste-Hülshoff, Lenau, Mörike, Güll, Hebbel, Storm, Keller, Werfel). Dieses kontrastive Verfahren ist zweifellos erhellend. Denn es wird

deutlich, daß Rückerts häufig gescholtene Lyrik einen paradoxen Reiz entfalten kann. Mag sein, daß in seinen Versen „das Melos der Romantik zum Leierkastenton herabgestimmt“ wird, wie J. Hermand dekretierte, und daß seine Zeilen „Musterbilder eines epigonalen Alexandrinismus“ sind, wie H. Koopmann meinte. „Musterbilder“ sind diese Verse immerhin: sie folgen gestanzten Mustern, und sie tun das musterhaft. Ähnliches läßt sich durchweg von der Interpretationsprosa dieses Bandes sagen. Sie ist musterhaft.

Nicht unbedingt musterhaft, sondern allzu „typisch“ sind die Überlegungen von *Sabine Karl: Unendliche Frühlingssehnsucht – Die Jahreszeiten in Eichendorffs Werk. Paderborn usw. (Schöningh) 1996 (323 Seiten)*. Der Frühling ist die Zeit des Erwachens, der Sommer die der Fülle, der Herbst die des Welkens, der Winter ... hier kommt die z.T. groteske Konventionalität der Arbeit in ein glückliches Straucheln: der Winter ist bei Eichendorff die Zeit der Maskenbälle. Ab und an streift die fleißig alle Jahreszeiten-Seiten kompilierende Arbeit tiefe Dimensionen. So wenn sie sich mit Eichendorff (aber leider nicht mit Walter Benjamin) darauf einläßt, Weltgeschichte eben nicht nur als in Heilsgeschichte (vgl. S. 229), sondern auch in Naturgeschichte eingebettet zu begreifen. Kapitelüberschriften wie „Interpretation der Jahreszeiten auf der Grundlage der Entscheidungsautonomie des Menschen“ machen jedoch alsbald klar, daß sich die autonom entscheidenden Protago-

nisten Eichendorffs in der Regel nicht sehr originell entscheiden: im Zweifelsfall sind sie für den Frühling.

Für den Frühling sind alle, für Kinder (fast alle). Auch *Yvonne-Patricia Alefeld: Göttliche Kinder – Die Kindheitsideologie in der Romantik. Paderborn usw. (Schöningh) 1996 (414 Seiten)* Ihrem klugen Band steht Guido Renis um 1623 entstandenes Gemälde „Trinkender Bacchusknabe“ als Titelbild voran. Es zeigt das göttliche Kind als inkarnierten Stoffwechsel-Regelkreislauf. Und die spezifisch romantische Form des recyclings tradierter Stoffe und Vorstellungen vom göttlichen Kind hat die gelehrte Abhandlung zum Thema. Fast ist man geneigt, ihr die allzu große Gelehrsamkeit als Manko anzurechnen. Denn die unordentlich gegliederte Arbeit verliert sich in der Fülle der Nachweise, wie alt und überdeterminiert das göttliche Kind der romantischen Literatur eigentlich ist. Es hat viele Väter und noch mehr Großväter: u.a. Vergil, die neutestamentarischen Jesus-Legenden, die Aions- und Hermes-Mythen, Augustinus' Autobiographie, Fénelon, Rousseau und und und. Hermes wird zwar als „Prototyp des göttlichen Kindes der griechischen Mythologie“ erkannt, aber dennoch eher stiefmütterlich behandelt. Daß die romantischen Kinder (besonders die im Werk des Novalis) angesichts dieser ihrer Genealogie manchmal ganz schön alt aussehen, verwundert deshalb kaum mehr. Auf die reizvolle Möglichkeit, die romantische und die neoromantische (H. von Hof-

mannsthal) Konzeption von Kindheit zu konfrontieren, verzichtet die Untersuchung. Allzu hoffnungsfroh folgt sie der romantischen Maxime: „Wo Kinder sind, da ist ein goldnes Zeitalter.“ Und so blendet sie weitgehend aus, daß der romantischen Wiederentdeckung des göttlichen die Neuentdeckung des satanischen (etwa bei E.T.A. Hoffmann) bzw. des polymorph-perversen Kindes (bei Freud) korrespondiert.

Das Polymorphe und polytheistische Versuchungen zumal unter Einheitsprinzipien zu bringen: das war Schellings Denk-Impuls von seinen (allzu?) frühen Anfängen bis in die späten Münchener und Berliner Jahren. Für Schelling-Philologen wird der rote Faden seines Denkens nun immer deutlicher – und zugleich immer deutlicher als ein Ariadnefaden, der stets zu zerreißen droht. *Schellings* aus dem Jahr 1794 stammende „*Timaus*“-Studie liegt nun in einer sorgfältigen Handschriften-Transskription als Voraus-Edition der Kritischen Ausgabe vor (hg. Von Hartmut Buchner – *Schellingiana* Band 4. München fromann-holzboog 1994). Eine erstaunliche habituelle Nähe zu Heideggers und Derridas textnahen Interpretationen großer philosophischer Texte wird hier deutlich. Ein Vergleich der für den frühen Schelling ausschlaggebenden Denkimpulse (Stichwort: der Sprung im Ursprung – chora) mit den leitenden Vorstellungen des späten Schelling lohnt. Und ist neu möglich durch die Edition gleich dreier Nachschriften der späten Vorlesungen zur „Philosophie der Mythologie“. *Friedrich Wilhelm Joseph*

Schelling: *Philosophie der Mythologie in drei Vorlesungsnachschriften 1837/1842*, hg. Von Klaus Viehweg und Christian Danz. München (Fink) 1996. Deutlich wird bei diesem Vergleich, wie ordnungsversessen ein „offenes“ Denken vom Ursprung der Freiheit enden kann.

Um phobische oder aber enthusiastische Reaktionen auf Freiheitsgewinne um 1830 und 1848, die wahrlich klein genug dimensioniert waren, geht es auch in dem Sammelbänden von Walter Jaeschke (Hg.): *Philosophie und Literatur im Vormärz – Der Streit um die Romantik (1820-1854)*, Reihe Philosophisch-literarische Streitsachen Bd. 4), Quellenband (454 Seiten), Hauptband (272 Seiten). Hamburg (Meiner) 1995. „Nach der Revolution von 1848 mußte man erkennen, daß aus dem Streit um die Romantik letztlich nur Besiegte hervorgegangen waren“, schreibt der Herausgeber in seiner Einleitung lakonisch. Die Einzelbeiträge zeichnen naturgemäß ein differenzierteres Bild. Wieviele „romantische“ und genauer frühromantische Impulse etwa in der (Anti-)Theologie Bruno Bauers oder in der Erotologie Gutzkows aufbewahrt sind, machen die Beiträge von J. Mehlhausen bzw. V. Hansen transparent. Auf die Möglichkeit, vergessene Texte in Erinnerung zu rufen, verzichtet leider der Quellenband. Die dort ausgetretenen Texte (z.B. F. Schlegels Essay ‚Die Signatur des Zeitalters‘ oder Echtermeyers und Ruges ‚Protestantismus-Manifest‘ sind nicht nur dem Spezialisten nicht ganz unbekannt. Ein knappes Vorwort

des Herausgebers kann aus den durchweg kenntnisreich durchdeklinierten Paradigmata (wie Philosophie, Recht, Literatur, Theologie in den Jahrzehnten von Spätromantik und Vormärz) den angestrebten Epochenüberblick nicht destillieren: ein typischer Mangel solcher Sammelbände.

Eine ungewöhnlich breite und zugleich pointierte Deutung der Literatur um 1800 wagt hingegen Iris Denneler: *Die Kehrseite der Vernunft – Zur Widersetzlichkeit der Literatur in Spätaufklärung und Romantik*. München (Fink) 1996 (361 Seiten). Das Wagnis ist bei aller Kritik an Details bemerkenswert gelungen. Die Verf. aggregiert ungewöhnlich große Literaturmengen, um zu zeigen, daß das im 18. Jahrhundert weitgehend aufgeklärten Nützlichkeitspostulaten verpflichtete Literatursystem um 1800 gleichsam geschlossen (wenn auch hochgradig vielgestaltig) auf Widersetzlichkeit gegen einen verkürzten Rationalitätsbegriff umschwenkt. „Die Gesundheit der Vernunft ist der wohlfeilste, eigenmächtigste und unverschämteste Selbstruhm, durch den alles vorausgesetzt wird, was eben zu beweisen war“, hieß es schon bei Hamann. Seine These setzt sich als mediale, wenn auch weitgehend wirkungslose Einsicht von Literatur um 1800 durch. In enger theoretischer Auseinandersetzung (nicht nur) mit Hartmut und Gernot Böhmes Buch „Das Andere der Vernunft“ entfaltet I. Denneler ihre Thesen an vier glücklich gewählten Paradigmata: die „ordnende Vernunft“ wird literarisch durch die verblüffend

intensive und breite Aufmerksamkeit für unordentliche, nämlich inzestuöse Verhältnisse konterkariert; die „instrumentelle Vernunft“ wird poetisch durch die (in der Forschung bislang auffallend vernachlässigte) Aufmerksamkeit für die metaphysischen Mucken des Geldmediums blamiert; und die „richtende Vernunft“ wird durch die literarische Aufmerksamkeit für Gewalt und Macht auf ihre Schranken verwiesen. Daß die poetische Vernunftkritik um 1800 hier so gelehrt wie (trotz einiger inzestuöser Verwarlosungen in Interpunktion und Satztechnik) vernünftig vorgetragen wird, belegt wieder einmal, daß Irrationalismus mit allzu gesund sich dünkender Vernunft mehr gemein hat als mit Vernunftkritik.

Tieck ingenuös eingelöst. Sein Märchen feiert, wie schon Arno Schmidt erkannte, „Wunder der Sinnlosigkeit“. Es ist eine virtuose Variation auf die rätselhafte deutsche Vorsilbe „ver“-: wer verbietet, verbannt, verkauft, versalzt, verschläft, verbannt, versagt, versteht, der kommt in Prozessen des Verstehens nicht zum Stehen und nicht zu Verstand. Daß alles so ist, wie es ist, und daß dies alles von der Rätselhaftigkeit ist, auf die Märchen allenfalls ein albern-unsinniges Lösungswort finden, macht die Tieck-Lektüre von Menninghaus in dekonstruktiver Klarheit deutlich. Und natürlich ist die Pointe, daß, wer dies verstanden hat, mehr verstanden hat als alle, die Sein und Sinn verstanden zu haben glauben.

Die Studie von *Winfried Menninghaus: Lob des Unsinnns – Über Kant, Tieck und Blaubart. Ffm (Suhrkamp) 1995 (265 Seiten)* teilt mit der von Iris Denneler das Interesse am Vernunftwidrigen und am Widrigen der Vernunft. Sie sammelt jedoch nicht breite Belege für ein kluges romantisches Unbehagen an Kategorien wie Vernunft, Verstehen und Sinn, sondern sie entwickelt ihre These vielmehr in einer mustergültig genauen Lektüre von Tiecks Blaubart-Märchen. In dieser seltsam vernachlässigten arabesque-romantisch-selbstreflexiven Prosa erkennt Menninghaus den Versuch, der Konjunktur des Sinn-Paradigmas um 1800 zu entkommen. „In einem ächten Märchen muß alles wunderbar ... und unzusammenhängend seyn.“ Die poetologische Forderung des Novalis hat

Stéphane Michaud

Inhaltsverzeichnis von Romantisme N° 87 – 90

Sommaire N°87 – Fins de Siècle

Marie-Ange Voisin-Fougère: <i>Le sérieux et la feinte.</i> <i>Le bourgeois dans la littérature réaliste</i>	3
Philippe Despoix: <i>De la scène à l'histoire: l'antipolitique</i> <i>de Gustav Landauer</i>	13
Alain Chevrier: <i>Le sonnet anglais chez Mallarmé</i>	29
Thierry Alcoloumbre: <i>Mallarmé - Poème en prose et théorie</i> <i>poétique: « Un spectacle interrompu » (1875)</i>	55
Anne-Catherine Aubert: <i>Mallarmé et la bombe de Zola</i>	69
Uri Eisenzweig: <i>Représentations illégitimes. Dreyfus, ou la fin</i> <i>de l'anarchisme</i>	75
Marc Angenot: <i>« Un juif trahira »:</i> <i>La préfiguration de l'Affaire Dreyfus (1886-1894)</i>	87

Comptes rendus. Michel Drouin [dir.], <i>L'Affaire Dreyfus de A à Z</i> (D. Pernot); Paul Bénichou, <i>Selon Mallarmé</i> (B. Marchal); Annie Jourdan, <i>Les monuments de la Révolution française</i> (F. Brunel); Ségolène Le Men, <i>Seurat et Chéret</i> (L. Abelès); Harrison et Cynthia White, <i>La carrière des peintres au XIX^e siècle</i> (S. Vachon); Norbert Bachleitner, <i>Der englische und französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts und seine Rezeption in Deutschland</i> (Y. Chevrel); S. Bernard-Griffiths, G. Demerson, P. Glaudes [dir.], <i>Images de la réforme au XIX^e siècle</i> (J.-J. Goblot); Ceri Crossley, <i>French Historians and Romanticism</i> (F.P. Bowman); Naoki Inagaki, <i>La littérature française et les Japonais</i> (M. Terada); Anne-Marie Baron, <i>L'Inconscient de « La Comédie humaine »</i> (J. Guichardet); François Roudaut, <i>Le fonds Collin de Plancy à la bibliothèque de Troyes</i> (M. Milner); Peter Stolz, <i>Anatole Frances frühes Romanwerk (1879-1895)</i> (Y. Chevrel)	115
--	-----

Sommaire N°88 – De Cousin à Renouvier: une philosophie française

Jean Lacoste: <i>Avant-propos</i>	3
---	---

Jacques-Philippe Saint-Gérard: « Philosophie »: le mot et les choses au crible des dictionnaires du XIX ^e siècle français	7
Patrice Vermeren: Les têtes rondes du Globe et la nouvelle philo- sophie de Paris (Jouffroy et Damiron)	23
Jean-Pierre Cotten: Victor Cousin et la « philosophie de la nature » (1818-1820)	35
Jean Lacoste: Cousin, Goethe et l'analyse, ou les chocolats de M. Cousin	49
Christiane Mauve: Ravaillon, lecteur et interprète de Schelling	65
Anne-Marie Drouin-Hans: L'épistémologie d'Albert Lemoine (1824-1874)	75
Alain Renaut: Une philosophie française de l'université allemande: le cas de Louis Liard	85
Claude Millet: Le philosophe et le poète: Charles Renouvier, lecteur de Victor Hugo	101

*

<i>La philosophie française au XIX^e siècle: bibliographie</i> établie par Jean Lacoste	115
--	-----

*

Redécouvrir la philosophie du XIX^e siècle: nouvelles éditions, nouvelles lectures

<i>Note sur l'idéologie</i> par Pierre Saint-Germain	119
--	-----

Comptes rendus. Stephen Holmes, Benjamin Constant et la genèse du libéralisme moderne (F. Sicard); « Lachelier », Corpus n° 24-25 (J. Lacoste); Henri Bergson, Cours I. Leçons de psychologie et de méta- physique Cours II. Leçons d'esthétique. Leçons de morale, psycholo- gie et métaphysique. Cours III. Leçons d'histoire de la philosophie moderne. Théories de l'âme (J. Lacoste); Jean-Thomas Nord- mann, Taine et la critique scientifique (J. Fr. Perrin)	120
---	-----

Sommaire N°89 – Critique venue d'ailleurs

<i>Avant-propos</i> , par Jean Bessière et Stéphane Michaud	3
Patrick Berthier: Miroirs des littératures du monde: les revues parisiennes (1830-1835)	7
Daniel-Henri Pageaux: Eça de Queiroz entre romantisme et réalisme: de la critique à la création romanesque	29
Michel Cadot: Pouchkine, poéticien et comparatiste	45

Eva Horn: <i>En deuil du romantisme: Bettina von Arnim</i>	59
Stéphane Michaud: <i>Nietzsche comparatiste: lecture d'un aphorisme de Par-delà Bien et Mal</i>	67
Jean Bessière: <i>Wallace Stevens et l'héritage mallarméen</i>	81
Dominique Peyrache-Leborgne: <i>Taine et les « chardons métaphysiques » de Wordsworth</i>	95
Denise Degrois: <i>Coleridge, critique et philosophe: les conférences sur la littérature (1808-1819)</i>	101

*

A l'écoute du romantisme: nouvelles approches, nouvelles éditions

Alfredo de Paz, <i>Europa romantica</i> (Ph. Daros); <i>L'Esthétique romantique en France. Une anthologie</i> , prés. par Claude Millet (J. Lacoste); P.B. Shelley, <i>The Prose Works</i> , vol. I, ed. E. B. Murray (R. Davreu); Timothy Morton, P. B. Shelley and the Revolution in Taste (D. Bonnetcase); Mary Shelley, <i>Frankenstein</i> [texte de 1818, éd. Marilyn Butler] (J. Lacoste); Nathaniel Hawthorne, <i>Carnets américains 1835-1853</i> , trad. et préf. Françoise Charras; N. Hawthorne, <i>Le Fauve de marbre</i> , trad. Roger Kahn (A. Wicke); Hans Magnus Enzensberger, <i>Requiem pour une femme romantique</i> , trad. Georges Arès (S. Michaud); J.-Ph. Saint-Gérard, <i>Alfred de Vigny: vivre, écrire</i> (G. Dessons); <i>Athenäum</i> n° 5 [1995] (S. Michaud); <i>Romanticism</i> n°1 [1995] (M. Porée)	107
---	-----

Comptes rendus. Friedrich Nietzsche, <i>Œuvres</i> éd. Jean Lacoste et Jacques Le Rider; <i>Premiers écrits</i> , trad. et préf. Jean-Louis Backès; <i>Écrits autobiographiques 1856-1869</i> , trad. et notes Marc Crépon, suivi de <i>Fatum et histoire et Liberté de la volonté et fatum</i> , trad. Marc Marcuzzi, avec une étude de M. Crépon; Klaus Goch, <i>Franziska Nietzsche</i> ; Louis Pinto, <i>Les neveux de Zarathoustra. La réception de Nietzsche en France</i> (S. Michaud); Alain Corbin, <i>Les cloches de la terre</i> (A. Prassoloff); Stendhal <i>tra letteratura e musica</i> , éd. Giovanni Dotoli (J.-M. Bailbé); Déodat de Séverac, <i>Écrits sur la musique</i> , éd. Pierre Guillot (J.-Ph. Saint-Gérard), Carl Dalhaus, <i>Les drames musicaux de Richard Wagner</i> , trad. Madeleine Rénier (G. de Van), Champfleury, Gautier, Nodier & anonymes, <i>Pantomimes</i> choix et préf. Isabelle Baugé (B. Vouilloux); Anne Holmes, <i>Jules Laforgue</i> (J.-P. Bertrand); Jacques Le Rider, <i>Hugo von Hofmannsthal</i> (S. Michaud); Jean de Palacio, <i>Figures et formes de la décadence</i> (D. Grojnowski); Pierre Jourde, <i>L'Alcool du silence. Sur la décadence</i> (M. Milner); Rachilde, <i>Les hors-natures</i> , prés. Jean de Palacio (J. Greiler); Janet Beizer, <i>Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France</i> (L. Frappier-Mazur); Alphonse de Lamartine, <i>Histoire de Charlotte Corday</i> , préf. Roger Parisot (A. Court); <i>Flora Tristan, George Sand, Pauline Roland. Les femmes et l'invention d'une nouvelle morale 1830-1848</i> . Ét. réunies par Stéphane Michaud (M. Milner); Philippe Andès, <i>La femme et ses métamorphoses dans l'œuvre de Théodore de Banville</i> (M. Dottin-Orsini); Willy (Jean de Tinan), <i>Maîtresse d'esthètes</i> , préf. Jean-Paul Goujon (M. Dottin-Orsini)	123
--	-----

<i>Avant-propos</i> , par José-Luis Diaz	3
José-Luis Diaz: <i>Le XIX^e siècle devant les correspondances</i>	7
Loïc Chotard: <i>Correspondances: une histoire illisible</i>	27
Marie-Claire Hoock-Demarle: <i>L'épistolaire, ou la mutation d'un genre au début du XIX^e siècle</i>	39
Christine Planté: <i>Trois épistolières et leurs lecteurs du XIX^e siècle, ou comment se transmet le mythe de l'épistolaire féminin</i>	51
Brigitte Diaz: <i>La correspondance de George Sand éditée par ses enfants</i>	61
Ann Mac Call Saint-Saëns: <i>Du bas-bleuisme et des correspondantes: Marie d'Agoult, Hortense Allart et la surenchère épistolaire</i> ...	77
Cécile Dauphin: <i>Pour une histoire de la correspondance familiale</i> ..	89
Roger Pierrot: <i>Dans la corbeille du vicomte de Lovenjoul: lettres de la comtesse Rosalie Rzewuska à Ève Hanska (1835-1836)</i>	101

*

Comptes rendus. *Correspondance inédite d'Alphonse de Lamartine. Tome I: 1817-1848*, textes réunis, présentés et annotés par Christian Croisille; *Correspondance de Lamartine avec Charles Dupin et documents épistolaires*, textes réunis, présentés et annotés par Marie-Renée Morin (Loïc Chotard); Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète* (1862-1871), suivi de *Lettres sur la poésie* (1872-1898) avec des lettres inédites, préface d'Yves Bonnefoy (Jean-Luc Steinmetz); Jules Michelet, *Correspondance générale*, textes réunis, classés et annotés par Louis Le Guillou (Paul Viallaneix); Edgar Quinet, *Lettres à sa mère* (1808-1820), textes réunis, classés et annotés par Simone Bernard-Griffiths et Gérard Peylet (Laurence Richer); Ernest Renan, *Correspondance générale*, textes réunis, classés et annotés par Jean Balcou (Louis Le Guillou); Stendhal, *Lettres à Pauline* (Brigitte Diaz); Flora Tristan, *La paria et son rêve*. Correspondance, établie par Stéphane Michaud (Agnès Spiquel); *Correspondance d'Alfred de Vigny*, tome III, septembre 1835 - avril 1839, publié sous la direction de Madeleine Ambrière, avec la collaboration de Francis Ambrière, Thierry Bodin. Loïc Chotard, Sophie Marchal, Nathalie Preiss, Jean Sangnier (Jacques-Philippe Saint-Gérard)

115

*

Tables de l'année 1995

127



Anschriften der Mitarbeiter

Claudia Benthien, Schopstr. 26, 20255 Hamburg

Prof. Dr. Rolf Breuer, Universität-GH Paderborn, FB 3 Sprach- u. Literaturwissenschaft, Warburger Str. 100, 33098 Paderborn

Helga Dormann, Tucholskystr. 4, 60598 Frankfurt am Main

Prof. Dr. Manfred Frank, Universität Tübingen, Philosophische Fakultät, Philosophisches Seminar, Bursagasse 1, 72070 Tübingen

Prof. Dr. Jochen Hörisch, Universität Mannheim, Seminar für Deutsche Philologie, Neuere Germanistik II, Schloss, Ehrenhof West, 68131 Mannheim

Prof. Dr. Werner Keil, Universität Hildesheim, FB II Kulturwiss. u. Ästhetische Kommunikation, Institut für Musik und Musikwissenschaft, Marienburger Platz 22, 31141 Hildesheim

Dr. Dirk Kemper, Universität Hildesheim, FB II Kulturwiss. u. Ästhetische Kommunikation, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Marienburger Platz 22, 31141 Hildesheim

Prof. Dr. Richard Littlejohns, University of Leicester, School of Modern Languages, Department of German, University Road, GB-Leicester LE1 7RH

Prof. Dr. Stefan Matuschek, Friedrich-Schiller-Universität Jena, Institut für Germanistische Literaturwissenschaft, 07740 Jena

Dr. habil. Reinhart Meyer-Kalkus, Wissenschaftskolleg zu Berlin, Walltorstr. 19, 14193 Berlin

Prof. Dr. Stéphane Michaud, 14 rue Serpente, F-75006 Paris

Guido Naschert, Am Stadtgraben 19-1, 72070 Tübingen

Prof. Dr. Günter Oesterle, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für neuere deutsche Literatur, Otto-Behaghel-Str. 10, 35394 Gießen

Prof. Dr. Roger Paulin, University of Cambridge, Faculty of Modern and Medieval Languages, Department of German, Sidgwick Avenue, GB-Cambridge CB3 9DA

Jörn Steigerwald, Schulstr. 9, 35390 Gießen

Dr. Uwe Steiner, Universität Mannheim, Seminar für Deutsche Philologie, Neuere Germanistik II, Schloss, Ehrenhof West, 68131 Mannheim

Prof. Dr. Silvio Vietta, Universität Hildesheim, FB II Kulturwiss. u. Ästhetische Kommunikation, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Marienburger Platz 22, 31141 Hildesheim

In eigener Sache

Einladung zum Abonnement

Der konsequente Empirismus endet mit Beiträgen zur Ausglei-
chung der Mißverständnisse oder mit einer Subskription auf die Wahrheit.

(Friedrich Schlegel, Athenäum-Fragment 446)

Die Wahrheit können Sie nicht subskribieren, wohl aber

ATHENÄUM
Jahrbuch für Romantik

Abopreis: DM 42,80, Einzelverkaufspreis ab Band 2: DM 52,80.

Bitte bestellen Sie beim Verlag Ferdinand Schöningh oder bei Ihrer
Buchhandlung.

Hinweise für die Autoren

Bitte schicken Sie die Manuskripte an:

Verlag Ferdinand Schöningh
Jühenplatz 1
33098 Paderborn

Für unverlangt eingesandte Texte und Rezensionsexemplare kön-
nen wir keine Gewähr übernehmen. Eine Zweitschrift oder Kopie
Ihres Beitrags sollten Sie selbst sicher verwahren.

Die Manuskripte sollen folgendermaßen eingerichtet sein:

1. Unterstreichug bedeutet Kursivsatz, doppelte Unterstreichug
gesperrter Satz (nur in Zitaten, nach Vorlage).
2. Im Text:
Zitate in doppelte Anführungszeichen.

Größere Zitate (mehr als 3 Zeilen) und Verse einrücken. Sie werden in kleinem Druck gesetzt; eine weitere Kennzeichnung entfällt.

Auslassungen oder eigene Zusätze im Zitat: [].

Hochzahlen (für Anmerkungen) ohne Klammer hinter den schließenden Anführungszeichen, und zwar vor Komma, Semikolon und Doppelpunkt, aber hinter dem Punkt.

3. Fußnoten:

Alle Anmerkungen fortlaufend durchnummeriert am Schluß des Manuskriptes. Hochzahlen ohne Klammer oder Punkt.

Literaturangaben in folgender Form:

a) Bücher

- Monographien: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. Ort Jahr, Band, Seite.
- Editionen: Vorname Zuname (Hrsg.), Titel, Ort Jahr, Seite.

b) Artikel

- in Zeitschriften: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. In: Zeitschriftentitel Bandnummer, Jahr, Seite.
- in Sammelwerken: Vorname Zuname des Verfassers: Titel. In: Titel des Sammelwerks, hg. von Vorname Zuname. Ort Jahr, Band, Seite.

Bei wiederholter Zitierung desselben Werkes: Zuname des Verfassers (Anm. XXX), S. x.

4. Abkürzungen:

Zeitschriftentitel u. dgl. möglichst nach dem Verzeichnis der ‚Germanistik‘ u. ä.

S. = Seite, hg. v. = herausgegeben von
Auflagenziffer vor der Jahreszahl hochgestellt.

5. Korrekturen:

Der Verlag trägt die Kosten für die von der Druckerei nicht verschuldeten Korrekturen nur in beschränktem Maße und behält sich vor, den Verfassern die Mehrkosten für Autorkorrekturen zu belasten.

www.books2ebooks.eu